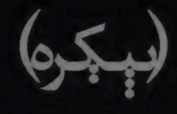
WAHED KHAKDAN

Iranian Contemporary Artists



www.peikarehpub.com









پیکره

Iranian Contemporary Artists

WAHED KHAKDAN



To my mother
who gave my hands pencil when I was only two

With thanks to:

Mohammad-Ebrahim Jafari
Mohammad-Hasan Hamedi
Masoume Seyhoun
Daryoush Kiyars
Susanne Mais
Manijeh Miremadi
Khashayar Fahimi
Majid Fadaeian

Photographers:

Samineh Ettefagh
Borna Izadpanah
Pooya Jamali
Pegah Jamali
Hamid Khakdan
Jila Dejamtabah
Shahriar Sarmast
Gerhard Schroeder
Friedhelm Grosse
Susanne Mais

Wahed Khakdan

Born in 1950
Education: School of Fine Arts 1968–1971
Facualty of Decorative Arts
BA in Interior Architecture 1971–1976

Individual Exhibitions

1974	Seyhoun Gallery, Tehran
1975	Ghandriz Gallery, Tehran
1976	Talar-e Iran Gallery, Tehran
1979	Seyhoun Gallery, Tehran
1981	The Museum of Contemporary Arts, Tehran
1985	Burg Vondern, Oberhausen Cultural Centre, Germany
1986	Galerie Conen, Oberhausen, Germany
1987	Kultur Zentrum K14, Oberhausen, Germany
1988	Kultur Werkstatt Arka, Essen, Germany
1988	Galerie im Burgermeisterhaus Werden, Essen, Germany
1989	Stadtische Galerie Schloss, Oberhausen, Germany
1990	Galerie Andrea Krieger, Dortmond, Germany
1991	Galerie E.P., Dusseldorf, Germany
1992	Galerie Kunstform Weiden, Koln, Germany
1995	Galerie im Stadtsparkasse, Oberhausen, Germany
1995	Galerie Poly Print, Wuppertal, Germany
1996	Tifra Art Gallery, Maastricht, Holand
1998	VHS, Essen, Germany
1999	Galerie im Tzu, Oberhausen, Germany
2001	Galerie E.P., Dusseldorf, Germany
2002	Galerie Sindelgrube, Munchen, Germany
2004	Galerie E.P., Dusseldorf, Germany
2005	Art Prints Via Sindelgrube Gallery, Munchen in Vienna, Austria
2007	Galerie Kunstler Inetiative Ruhgebiet, Oberhausen, Germany
2008	Special Pavilion in an exhibition of the artists of "Rein und Ruhe" area, Ludwing Galerie Schloss, Oberhausen, Germany
2008	Homa Gallery, Tehran
2009	Seyhoun Gallery, Tehran
2010	Naar Gallery, Tehran

Selection of Group Exhibitions

1974	International Artfair, Tehran with Cooperation of Le Salon d'Automme, Paris
1975	Contemporary Art of Iran, Persepolis Governmental Gallery
1976	Art Basel, Basel, Switzerland
1977	Iranian Contemporary Art, Apadana Gorernemental Gallery, Tehran
1978	Portrait of Iranian Contemporary Art, Seyhoun Gallery, Tehran
1981	The Museum of Contemporary Art, Tehran
1986	Stadtische Galerie Schloss, Oberhausen, Germany
1988	Stadtische Galerie Schloss, Oberhausen, Germany
1989	Kunstverein OB, Ludwig Galerie, Oberhausen, Germany
1991	Galerie E.P. Dusseldorf, Germany
1991	Stadtische Galerie Schloss, Oberhausen, Germany
1992	Art Expo, LA, U.S.A

1993 Kunsthaus-Haven, Oberhausen, Germany
1993 Spring Fair International, Birmangham, England
1993 (Art Prints), Art Expo, New York, U.S.A
1994 (Art prints), Ambiente International, Frankfurt, Germany
1995 Galerie Sabine Lulie, Wuppertal, Germany
1997 Kunstmeile, Oberhausen, Germany
2000 Kunstmeile, Oberhausen, Germany
2001 Ludwig Governmental Galerie Schloss, Oberhowsen, Germany
2002 (Art Prints), Art House Pavilion, Ambiente International, Frankfurt, Germany
2003 The Museum of Contemporary Arts, Tehran
2004 Ludwing Governmental Galerie Schloss Oberhousen, Germany
2005 The 4th International Painting Biennial of the Islamic World, Saba Museum, Tehran
2006 Iranian Art in 60s and 70s, The University of Fine Arts (Negarkhane-ye Tehran)
2007 The 7th Painting Tehran biennial-Painting in 60s and 70s, Saba Museum, Tehran
2007 Niavaran Cultural Centre "Haft-Negaah"
2008 Royal Mirage, Bonhams, Dubai, U.A.E
2009 Mah-e Mehr Gallery, Tehran
2009 Homa Gallery, Tehran
2009 Homa Gallery, Tehran
2009 Bonhams, Dubai, U.A.E
2009 Bonhams, Dubai, U.A.E
2009 Christis, Dubai, U.A.E
2009 Ludwig Museum Gallery, Oberhausen, Germany
2010 Burger Meisterhaus, Werden, Germany
2010 Preusen Museum, Wesel, Germany
2010 Iranian Contemporary Artists, Farvahar Gallery, Tehran
2010 Veri-Realism, Siin Gallery, Tehran

Other Activities

1981 Puppet design for the "Magic bean" puppet theatre directed by Ardeshir Keshavarzi (Teatre-e shahr)
1982 Stage, Costume and Mask design for Greeny, Childrens Friend, Dierected by Reza Jiyan (Teatr-e shahr)
1988 Stage and puppet design for the tele-theater the "Caterpillar Story", directed by Ardeshir Keshavarzi in Cooperations with IRIB, theaters for children and teenagers
1983-2010 Illustrating more than 40 children and teenager books and cooperating with more than 10 publishing companies in Iran, Germany, Switzerland, and Austria. Creating more than 80 Art prints, limited edition

An Interview with Wahed Khakdan

Shafaq Sa'ad

It has often been said that one of the main obstacles preventing the internationalization of Iranian art is its isolation from the latest artistic developments across the world, whereas Iranians do not lack artistic talent or creativity. The main argument of the proponents of this claim is the presence of numerous Iranian artists who have successfully established themselves in other countries. One such artist is Wahed Khakdan, who has long been living in Germany and achieved success amid the turbulent currents of painting in today's world. In an interview with Wahed Khakdan, our colleague at Tavoos, Shafaq Sa'ad, has asked his views about the past, the present and his works.

When were you born? Where? And where did you get your general education?

I was born on April 5th, 1950 in Tehran. My father was Valiollah Khakdan, a forerunner of theater and cinema stage design in Iran, and he has left behind the Ghazzali Cinema Town, which was built in Tehran for the late 'Ali Hatami's Hezardastan TV series. My mother is a housewife and she was the first person who encouraged me to paint. I am the eldest child of my family and I have two brothers and a sister. I completed my elementary studies in Roshdiyeh School and my secondary studies in Hadaf High School. In 1967 I entered the Fine Arts Academy and, after completing its three year-long course, I entered the Decorative Arts Faculty in 1971. After completing a general course from 1974 to 1976, I went to study interior architecture, eventually obtaining an MA degree in this field. From 1976 to 1983, besides continuous activities in plastic arts, I was busy in other domains, such as interior design, stage and costume design for theater, cinema, television and illustration of children's books. Among my famous works of this period, I can cite the design of the puppets, costumes and book layout for Ardeshir Keshavarzi's Magic Bean, the stage, costumes and masks design of Reza Zhian's Sabzeh, the Children's Friend, and the stage and puppets design of Ardeshir Keshavarzi's Story of the Firefly, for television.

So you have been acquainted with painting since your childhood!

Indeed! As I mentioned, my father was active in theater and cinema, and as painting and design are fundamental elements in this profession, ever since I was a child I observed his work with pencil, paper, colors and all kinds of art materials. I often accompanied my father when he went to work in movie studios and theaters, watching him create the various scenes he had designed. I also spent a great part of my childhood in my father's library, which was filled with art books. For this reason, I never lacked materials and, most importantly, my father, who was my first art teacher, taught me many techniques concerning the use of art materials. Traces of my father's stage design skills are still perceptible in my present-day works, particularly in paintings in which I depict abandoned buildings. Generally speaking, theatrical stage design is always visible in my works.

Among the children in your family, has anyone else embraced an artistic career?

One of my brothers is active in computerized animation and graphic art in Germany and my younger brother, who lives in Canada, is completing a course as theater and cinema actor.

Besides books, did anyone in your family collect art objects or items of your familial patrimony?

Yes. My mother and father were both keenly interested in art. In addition to books, my father voraciously collected engravings of famous Baroque and Renaissance painters and 19 th century and early 20th century realists. My mother is deeply in love with sculpture and she has always had a small collection of brass and porcelain statues, and she can never part with old familial objects. In our house, one room is always cluttered with old objects, including our grandparents' suitcases.

When did you begin painting? Who were your teachers in the academy and the university? Which ones effected you most?

In my mother's words, I took up the pencil at the age of two and was drawing all the time. I sold my first drawing when only seven! The walls of my kindergarten were always covered with my drawings and everyday the children of our neighborhood, carrying coal and plaster, knocked our door, calling me outside to begin covering the asphalt pavement with strange animals and figurines... And in high school, I won three drawing medals from the erstwhile Ministry of Culture.

As for the years I spent studying at the Tehran Academy of Fine Arts, I must say that they were delightful and unforgettable. I think that I studied in the Academy's best and most interesting period, because many of my classmates in those days now rank among the best figures of Iranian plastic and graphic arts. My teacher at the Academy was Mr. Mohammad-'Ali Ja'fari, who was young and most energetic at the time and dedicated a lot of his time to us. I still feel a great respect for him. During my studies at the Decorative Arts Faculty, Messrs. Nami and Shiddel were highly instrumental in the development of my capabilities in painting and pattern design. I became acquainted with avant-garde art through Gholamhossein Nami's works, and the social and realistic aspects of Shiddel's works were windows through which I became familiar with the socio-realistic art of Latin America. I shall never forget their guidance. Besides these masters, many other great Iranian artists, such as the late master Qahhari and the great master of Iranian miniature, Mahmood Farshchian, who familiarized me with the traditional arts of Iran, also played an important role in my artistic education.

Alongside these masters, I must say that I owe the major part of my artistic career to my working with Seyhoun Gallery. Without Mrs. Seyhoun's advice, my career would have certainly not taken the shape it has. I think that many figures active in Iranian plastic arts agree with me on this point. I wish her everlasting good health.

Which of the modern painting schools and techniques are you attached to?

Before anything else, I must say that, despite all my esteem and affection for Western art, I consider myself an Iranian painter, with characteristics and a mentality of my own, which are occasionally unintelligible to Westerners. For example, I am not much attracted towards ephemeral trends or interested in utilizing elements with which they attempt to present a work as a progressive phenomenon in painting. The reason is that, because of my interest in the practical learning of most painting styles of the sixties and seventies, I have come to realize two points. Firstly, with the emergence of pop art and photo-realism, the role of Western progressive art will become more difficult and the artists' quest for a new language will assume the form of a Sysiphian effort.

Secondly, the Iranian painter will never fully understand the mental and psychological origins of Western painters in the creation of a new painting language, and as the prerequisites of any delicate and small movement in this domain _ which itself entails great difficulties _ are particular spatial and temporal experiences, it may be better for the non-Western artist to seek the origins of his creativity in his own spatial and temporal environment.

This train of thought caused me to effect major changes in my work from 1975 onwards, which resulted in a kind of realism which has continued to the present.

Before we continue our discussion, please tell us a bit about the first period of your work.

My first official exhibition was held in 1973 at the Seyhoun Gallery. The works I had presented there were definitely the first and last ones I created in my abstract period. At the time, abstract and analytical painting appeared as the key to all the dilemmas of this art..., but, one year after that exhibition, my views on abstract painting changed entirely and an introspective wave soon appeared in my work.

Perhaps a kind of travel into the more interior layers of my mind attracted me towards a type of surrealism which continued until my total reversion to realistic painting in 1975.

Of course, I must confess that some devices from this period still appeared in my works until 1977, but these were later replaced by other objects and figures owing to particular experiences in my life. Yet, even today, whenever I look at my abstract works, I feel that I had to go through such a period. In my opinion, any academic painter should go through such a period in order to learn the freedom of using colors and forms and achieving new dimensions and horizons. Moreover, abstract painting can certainly constitute a good starting point for a painter to find himself.

For this reason, the positive qualities of abstract painting have caused me to often utilize some of their relationships and criteria in my present painting, and I am sure that many classical masters have been acquainted

with these relationships and utilized them to achieve their compositions and expressive idioms.
My subsequent inclination towards surrealism was quite natural for a young painter working in the seventies and aware of the artistic and cultural movements going on in the world.
Yet, at the same time, I felt the absence of a cultural identity of our own in my works, and the integration of these two discordant worlds, which often puts many of our young artists in a mental quandary, absorbed a great deal of my energy.
Analytical painting and Western avant-garde art on the one hand and our traditional art and culture on the other, and their unwitting fusion in the works of my colleagues, which often resulted in various abstract and decorative forms, gradually pulled me away from the world of surrealism.
In addition, I had the opportunity to become acquainted with the life of the people in various regions of Iran; which greatly impressed me.
The year 1978 and the period following the revolution naturally brought about a major turning point in my ways of thinking. I worked a lot in that period and many viewers are familiar with the works I produced then and which were exhibited at the Tehran Museum of Contemporary Art.

When did you emigrate to Germany?

I traveled to Germany in 1983 to visit my sister who has been living in Canada for some thirty years, but, for various reasons, including the possibility of entering artistic activities, I ended up remaining here.

How did you find the artists and current painting manners in this country and what effects did they have upon you?

My first contact with the artistic scene of Germany at the time was tainted with a great doubt. The most current painting style in those days was that of the Neuen Wilden (The New Wild Ones), which was a kind of expressionism with harsh characteristics that was considered a reply to the dark blind alley reigning over the avant-garde painting of the time.
Today several of the exponents of this style rank among the most successful German artists. The most important ones among these are Georg Baselitz, Markus Lupertz, A. R. Penck and Walter Dahn, whose works are now exhibited in many great museums across the world.
Alongside this large wave, I became acquainted with many other styles and artists, which were small yet valuable sparks for me.
At present, what has made the German artistic community exciting and differentiated it from other western countries is the reunion of its eastern and western parts, which has deeply affected this country's cultural quality.
Since 1989, when the Berlin Wall was removed, this merger has brought about a confrontation of opinions between two very different communities, which, unfortunately, does not always give good results; particularly for the artists of eastern Germany, who have long lived under a socialist regime and been deprived of many of the liberties of western artists. And it appears that it will take a long time before these two groups can come to an agreement.

What activities were you involved with in the meantime?

My work was initially fraught with great hardship, because it was very difficult for me to open a place for myself in the German artistic community. But, passing through these bottlenecks caused my creative power to develop rapidly.

From 1985 to the present I have taken part in many exhibitions large and small and, besides my activity in Germany, I have exhibited my works in many other European countries as well as in northern America.

In 1993 I was awarded a scholarship to use the Kunsthaus Haven governmental workshop from the city of Oberhausen and worked in that workshop until 1996.

The upshot of my work in that period was displayed in several individual exhibitions the most important of which was a showing in one of the most famous art galleries in Düsseldorf and another was in Maastricht, Netherlands.

At present, I am preparing several exhibitions for the year 2000 and the third catalogue of my works is also under preparation.

You mentioned a difference between your works and that of the surrealists. What is the dominant characteristic of this difference?

I think that the main difference between my working style and social realism, photo-realism and hyper-realism lies in that in many cases I transfer my compositions onto the canvas without having a model, using elements which have played a significant role in the history of painting, so that quite often the contents of my work appear during the creation of my paintings, and that I proceed with both media (the contents and the technique) in parallel.

In this way, I am able to more easily reach a particular balance between the contents and the technique... It is only occasionally that I adopt a definite subject in advance as my work's content, in which cases my working method naturally changes a little.

For instance, in the case of portraits, or figures in general, I am often compelled to use live models, photographs or sketches prepared in advance.

How do you choose the subjects of your works, and what themes mainly draw your attention?

The subjects of my works are quite varied. As I already mentioned, I sometimes begin working without having adopted a subject at all, and it is only several hours later that the contents of my work appear. For example, this is often the case with still-lifes, because my main objective in these works is to create sturdy compositions.

Therefore these forms, lines and colors play a more important role in the paintings than their contents. Usually, having reflected a kind of abstract composition, a collage of colors/forms on the canvas, I begin finding

superimposable objects, which result in a free approach in my work.
But, in the case of works with predefined contents, being present in a particular place, meeting an individual or seeing a work of another painter can constitute a new incentive for a painting.
Yet, several things are always present in my works: childhood, the evanescence of time, the ephemeral nature of objects and men, abandoned places and objects, and, most importantly, the play with the history of art... and many other elements which I am unable to describe and which are discovered by the viewers of my works.

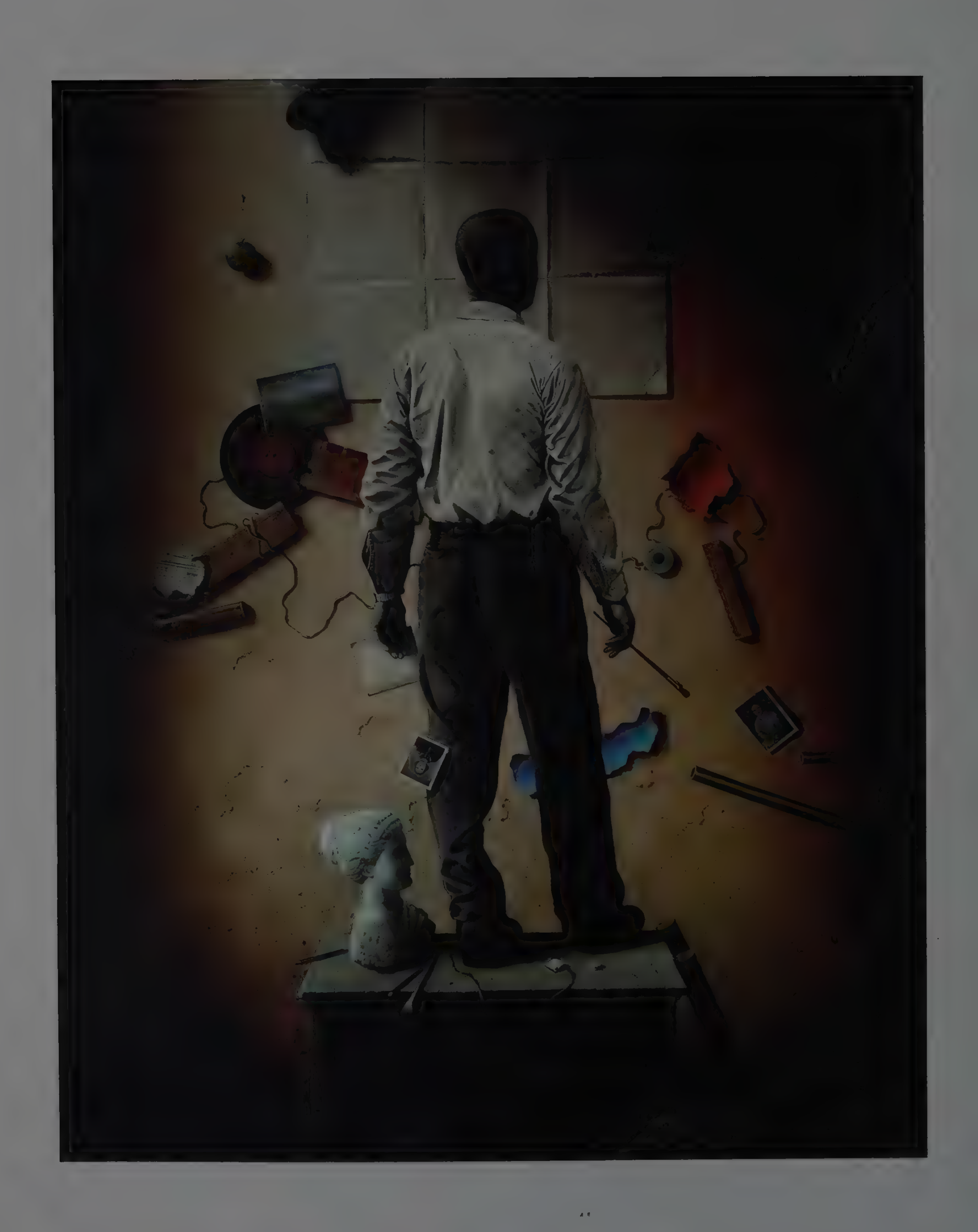
It appears that your intention is to encourage the viewer to discover a version of his own, which explains why you use a mellow light shining from the left in many of your works?

I am certainly often inclined to leave my works as ambiguous dilemmas. For this reason, I deliberately conceal temporal and spatial identity in many of my works. Perhaps this is a particularity of my surrealistic period which survives in my subconscious, appearing now and then in my paintings. It is interesting that many of the visitors of my exhibitions share this feeling with me.
But, as I mentioned earlier, I am not afraid of incorporating elements from the works of great painters into my works.
On the contrary, I utilize them as the alphabet of my own paintings and as working instruments. For example, as concerns light in my works, I am strongly influenced by Vermeer, particularly his Girl Reading a Letter, which has deeply impressed me. And regarding colors, I cannot forget the influence of Antonis van Dyck, Rembrandt or Caravaggio, as well as that of contemporary realists such as Jose Oteka or Christobal Torab, the leading exponents of Spanish realism.

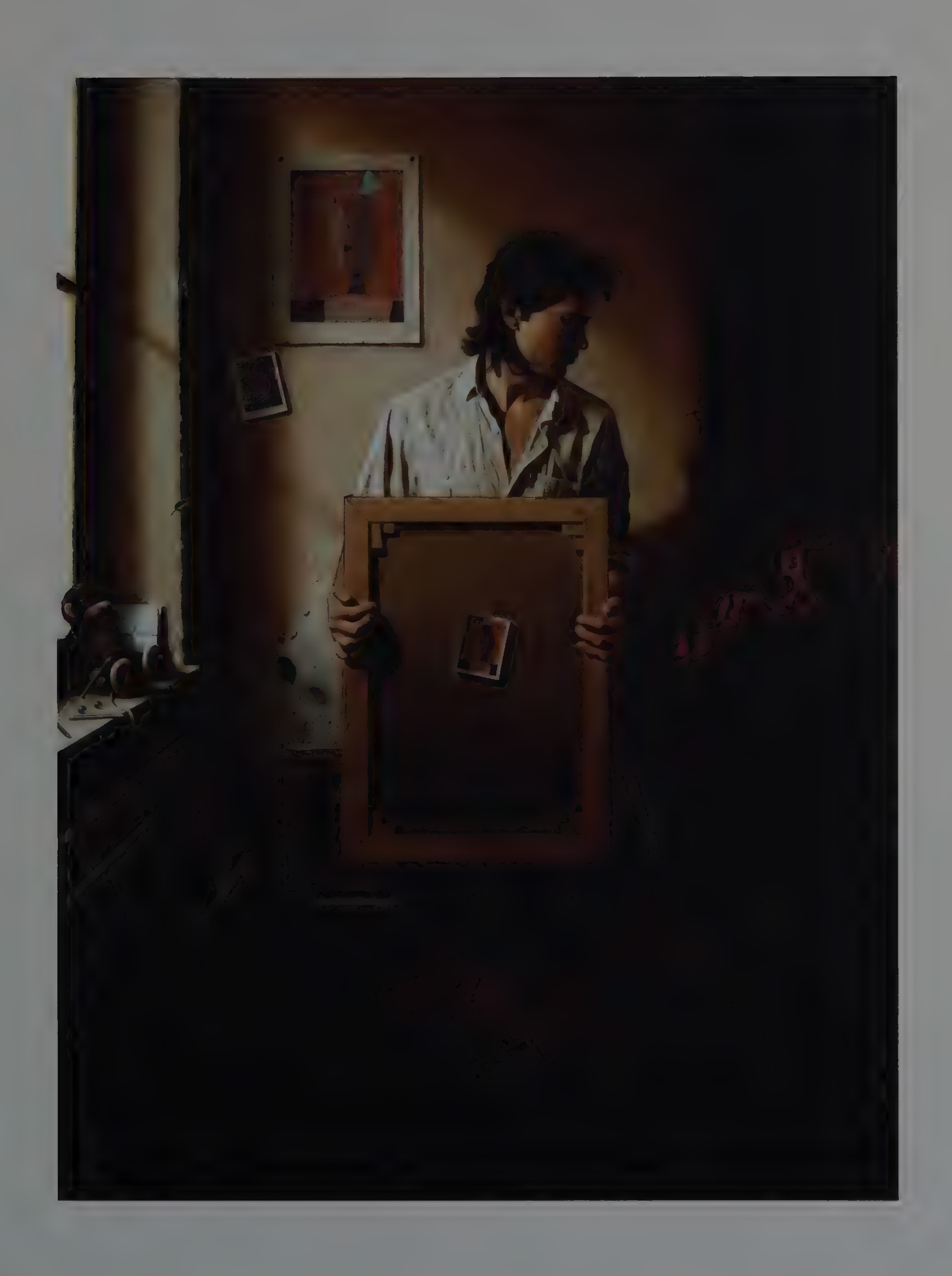
Do you rate your style as successful among the various modern trends in present-day Western art?

Today the visage of Western plastic arts is rapidly changing and, fortunately, in comparison with past years, realistic tendencies are no more considered capital sins. Rather, with the wide development of mental arts, video and installation are increasingly perceived as links of the chain of avant-garde art.
Of course, in my opinion, the existing art market in the West plays a major role in determining new trends in painting and plastic arts, which is occasionally unpleasant.

Iranian Art Quarterly TAVOOS
Nos. 3 & 4, 2000



معمای سیاه | ۱۳۸۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
Black Riddle | 2010 | Oil on canvas | 150 × 120 cm



راز گمشده (پل کلی) | ۱۳۸۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۶۰ سانتیمتر
The Lost Secret (Paul Klee) | 2010 | Oil on canvas | 160 × 120 cm



سقوط (۴) | ۱۳۸۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۵۰ سانتیمتر

The Fall (4) | 2010 | Oil on canvas | 150 × 120 cm



رین گاوچران | ۱۳۸۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۹۰ × ۸۰ سا

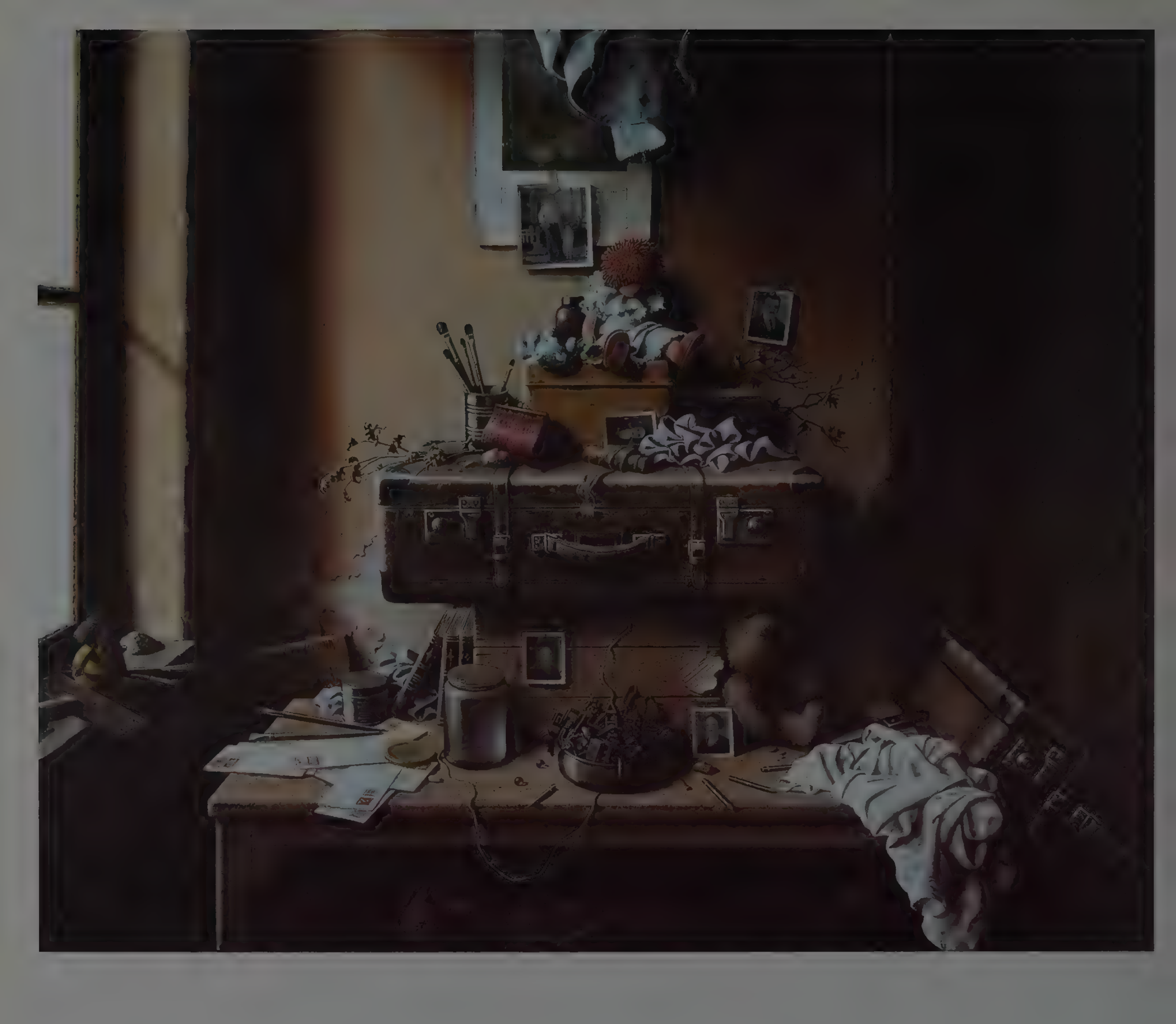
Last Cowboy | 2009 | Oil on canvas | 80 × 90 cm



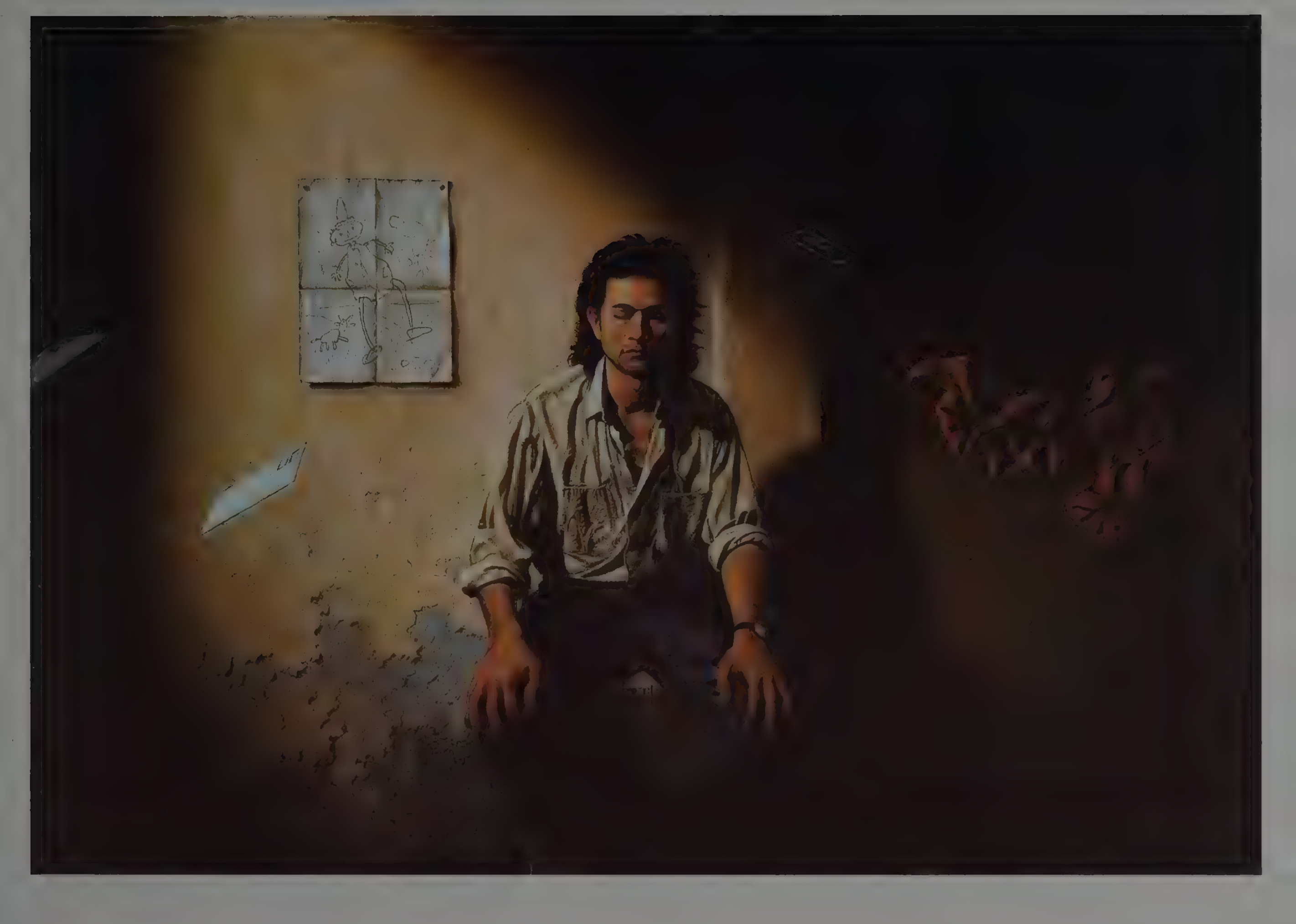
شبح بزرگ | ۱۳۸۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۸۰ × ۹۰ سانتیمتر
The Big Ghost | 2009 | Oil on canvas | 90 × 80 cm



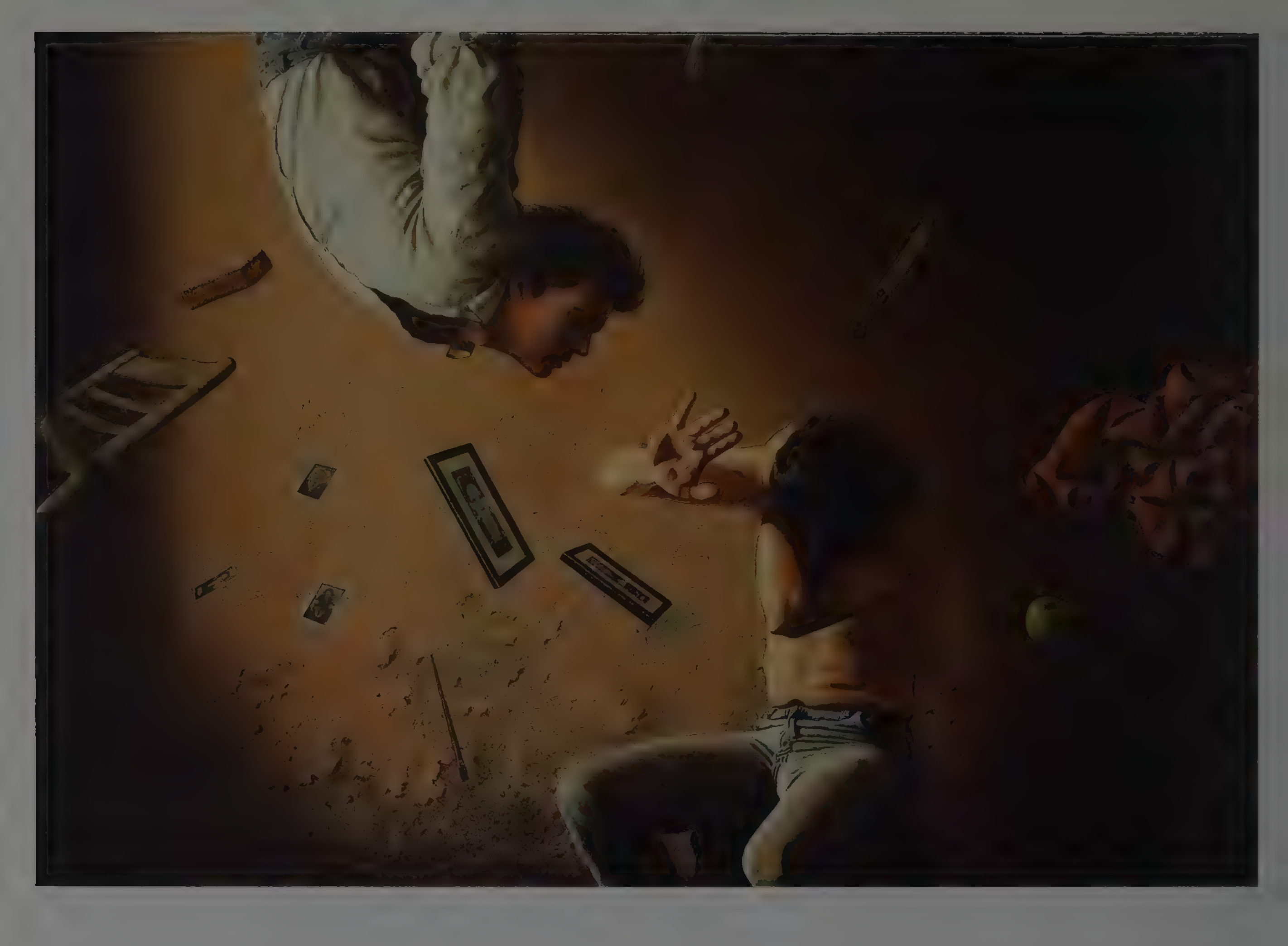
فرمانفرمای تنها | ۱۳۸۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۸۰ × ۹۰ سانتیمتر
The Solitair Ruler | 2009 | Oil on canvas | 90 × 80 cm



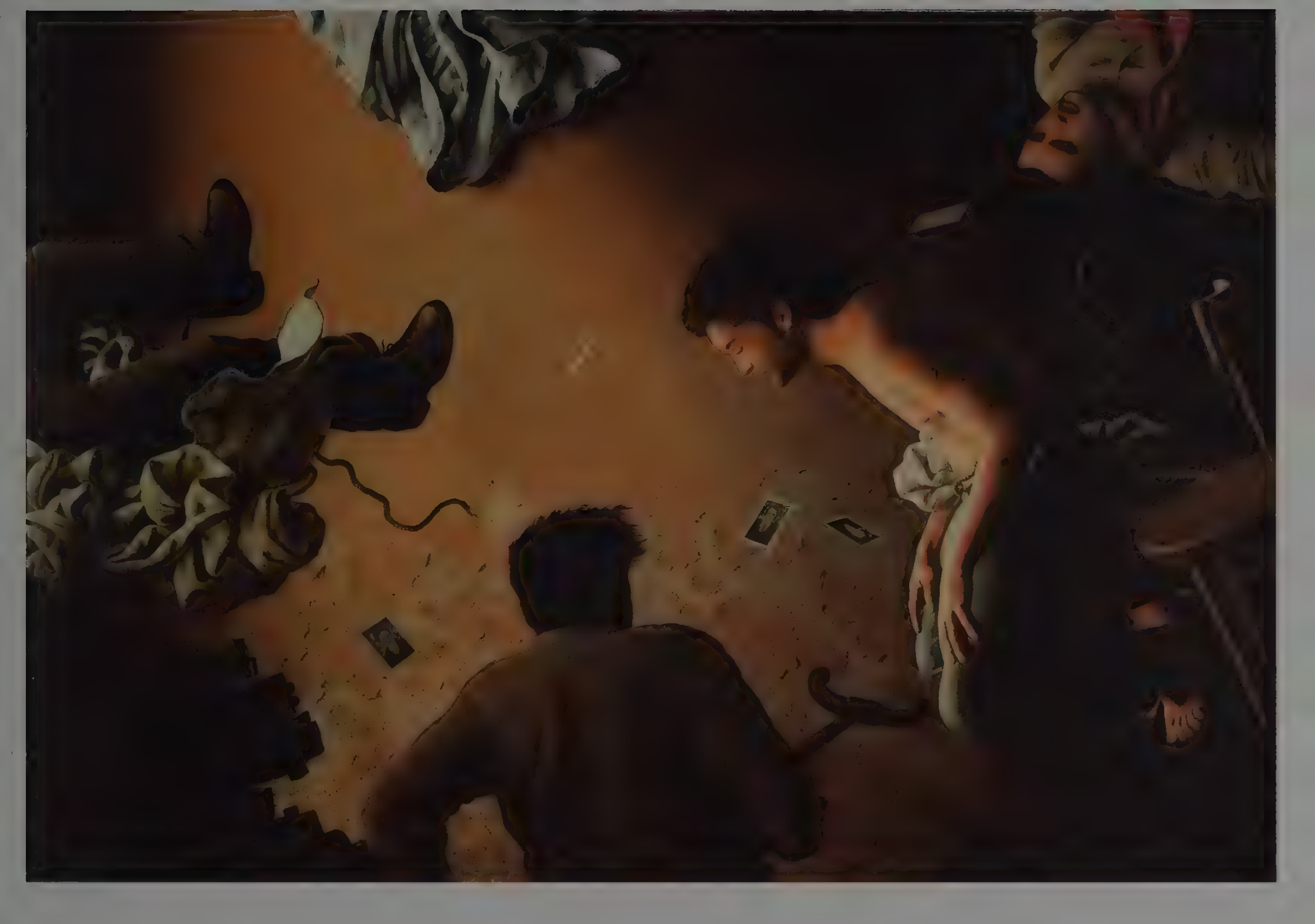
سوزی روی چمدان | ۱۳۸۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۹۰ سانتیمتر
Susie On The Suitcase | 2009 | Oil on canvas | 90 × 120 cm



سکوت سایه‌ها | ۱۳۸۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۰۱ × ۷۲ سانتیمتر
Silence Of Shadows | 2008 | Oil on canvas | 72 × 101 cm

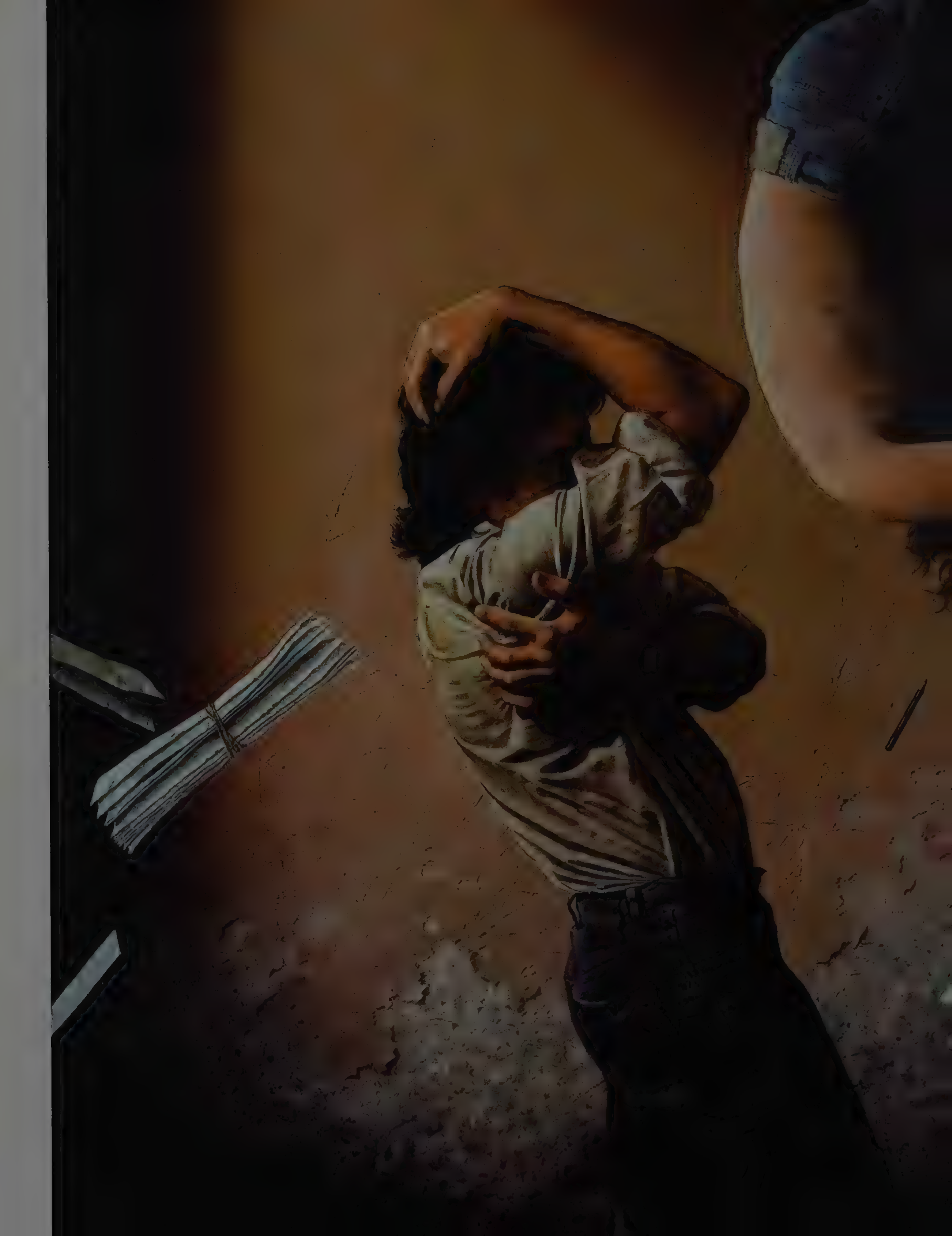


بازگشت کلینت | ۱۳۸۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۰۱ × ۷۲ سانتیمتر
Return Of Klint | 2008 | Oil on canvas | 72 × 101 cm

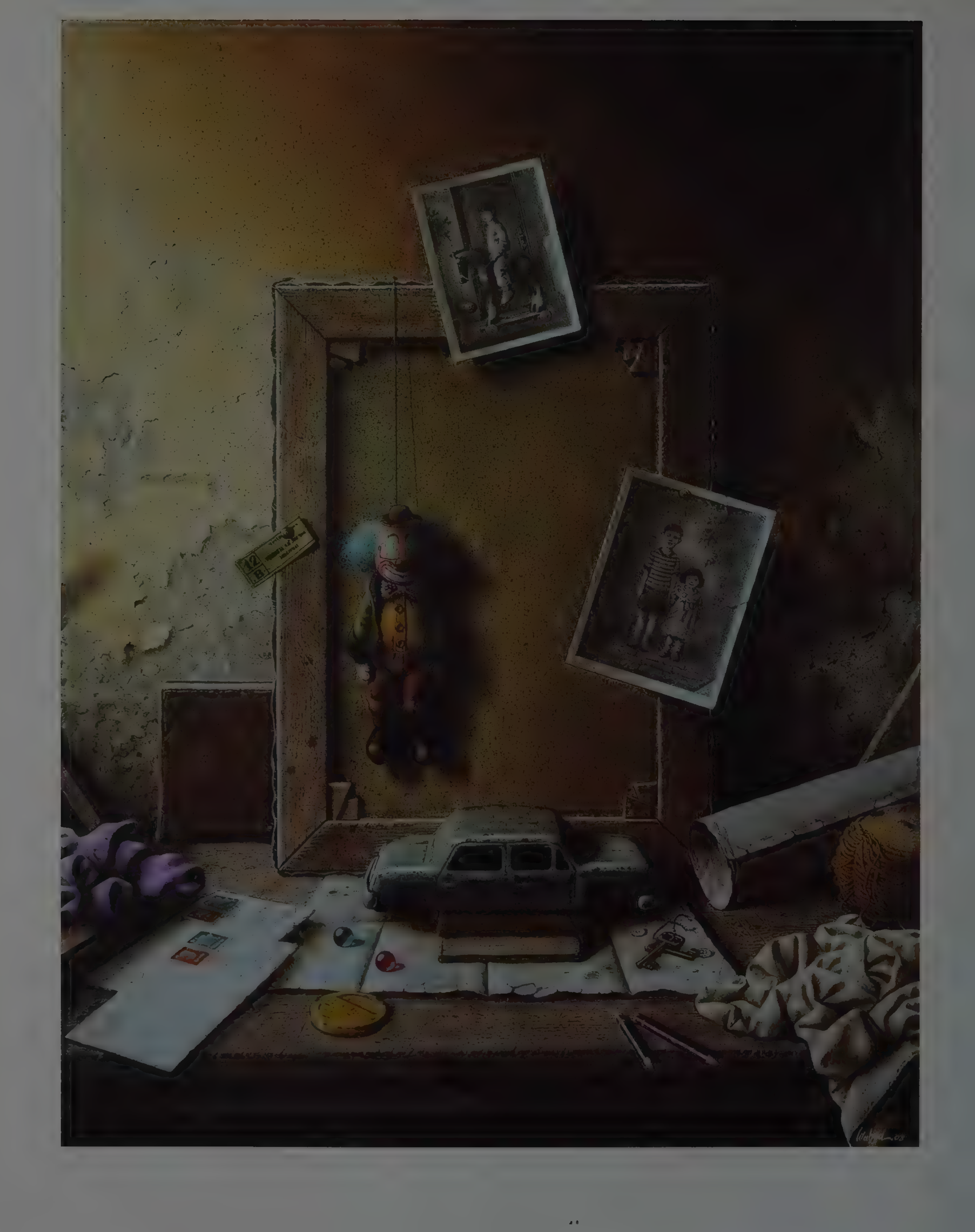


چرخ و فلک | ۱۳۸۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۰۱ × ۷۲ سانتیمتر
Merry-Go-Round | 2008 | Oil on canvas | 72 × 101 cm

تصویر صفحهٔ قبل: دو برادر | ۱۳۸۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۰۱ × ۷۲ سانتیمتر
Previous page: Two Brothers | 2008 | Oil on canvas | 72 × 101 cm







۴۰

یویو و مرسدس آبی | ۱۳۸۷ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۶ × ۶۰ سانتیمتر
Jojo And Blue Mercedes | 2008 | Mixed media on paper | 60 × 46 cm



روز فرخنده | ۱۳۸۷ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۶ × ۶۰ سانتیمتر
Sensational Day | 2008 | Mixed media on paper | 60 × 46 cm





بدون عنوان | ۱۳۸۵ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۵۰ × ۶۴ سانتیمتر
Untitled | 2006 | Mixed media on paper | 64 × 50 cm

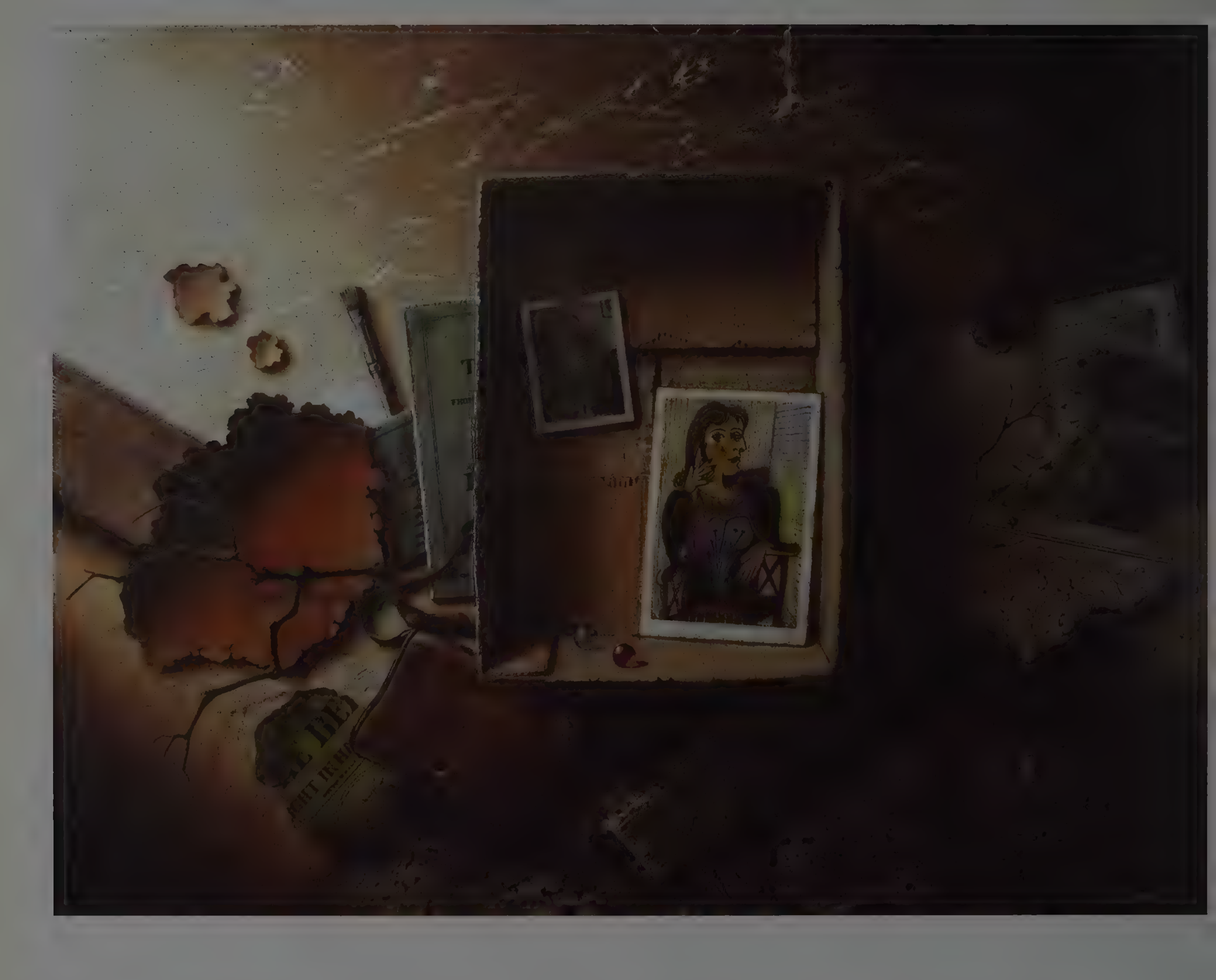
سوزی فراموش‌شده | ۱۳۸۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۶ × ۶۰ سانتیمتر
Forgotten Susie | 2007 | Mixed media on paper | 60 × 46 cm



سیّارهٔ موعود | ۱۳۸۶ | رنگ‌وروغن روی مقوا | ۱۰۰ × ۷۰ سانتیمتر
Promised Planet | 2007 | Oil on cardboard | 70 × 100 cm



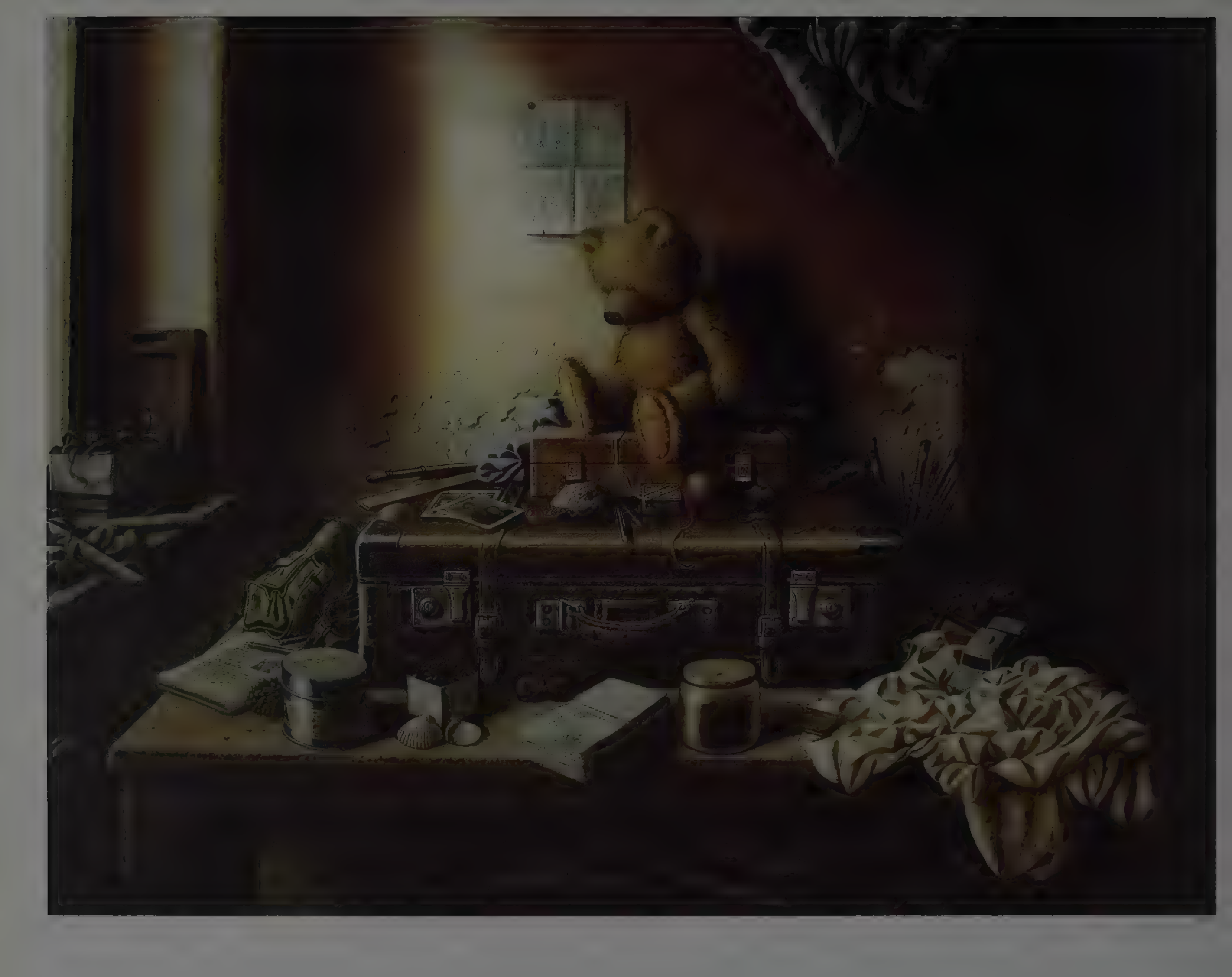
سوزی در جعبه | ۱۳۸۵ | رنگ‌وروغن روی مقوا | ۱۰۰ × ۷۰ سانتیمتر
Susie In The Box | 2006 | Oil on cardboard | 70 × 100 cm



دورا در جعبه | ۱۳۸۵ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۰ × ۴۶ سانتیمتر
Dora In The Box | 2006 | Mixed media on paper | 46 × 60 cm



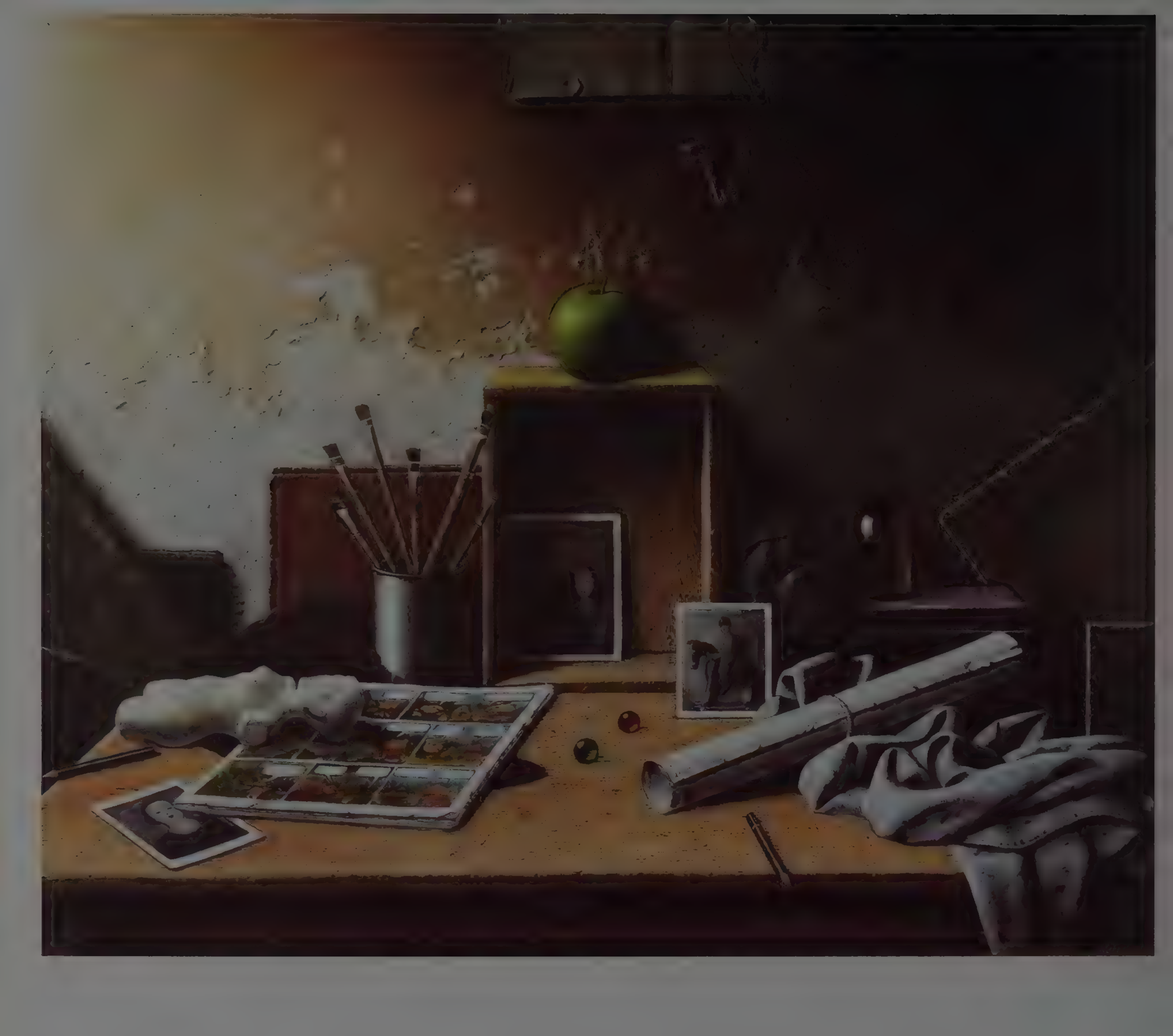
بهشت رهاشده (۳) | ۱۳۸۵ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۰ × ۴۶ سانتیمتر
Unbound Paradise (3) | 2006 | Mixed media on paper | 46 × 60 cm



بن روی چمدان | ۱۳۸۵ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۰ × ۴۶ سانتیمتر
Ben On A Suitcase | 2006 | Mixed media on paper | 46 ■ 60 cm



جایی در خیابان نول | ۱۳۸۰ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۵۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Somewhere In Nohl St. | 2001 | Oil on canvas | 120 × 150 cm



کلید بهشت | ۱۳۸۰ | رنگ‌وروغن روی چوب | ۶۰ × ۵۰ سانتیمتر
A Key To Heaven | 2001 | Oil on wood | 50 × 60 cm



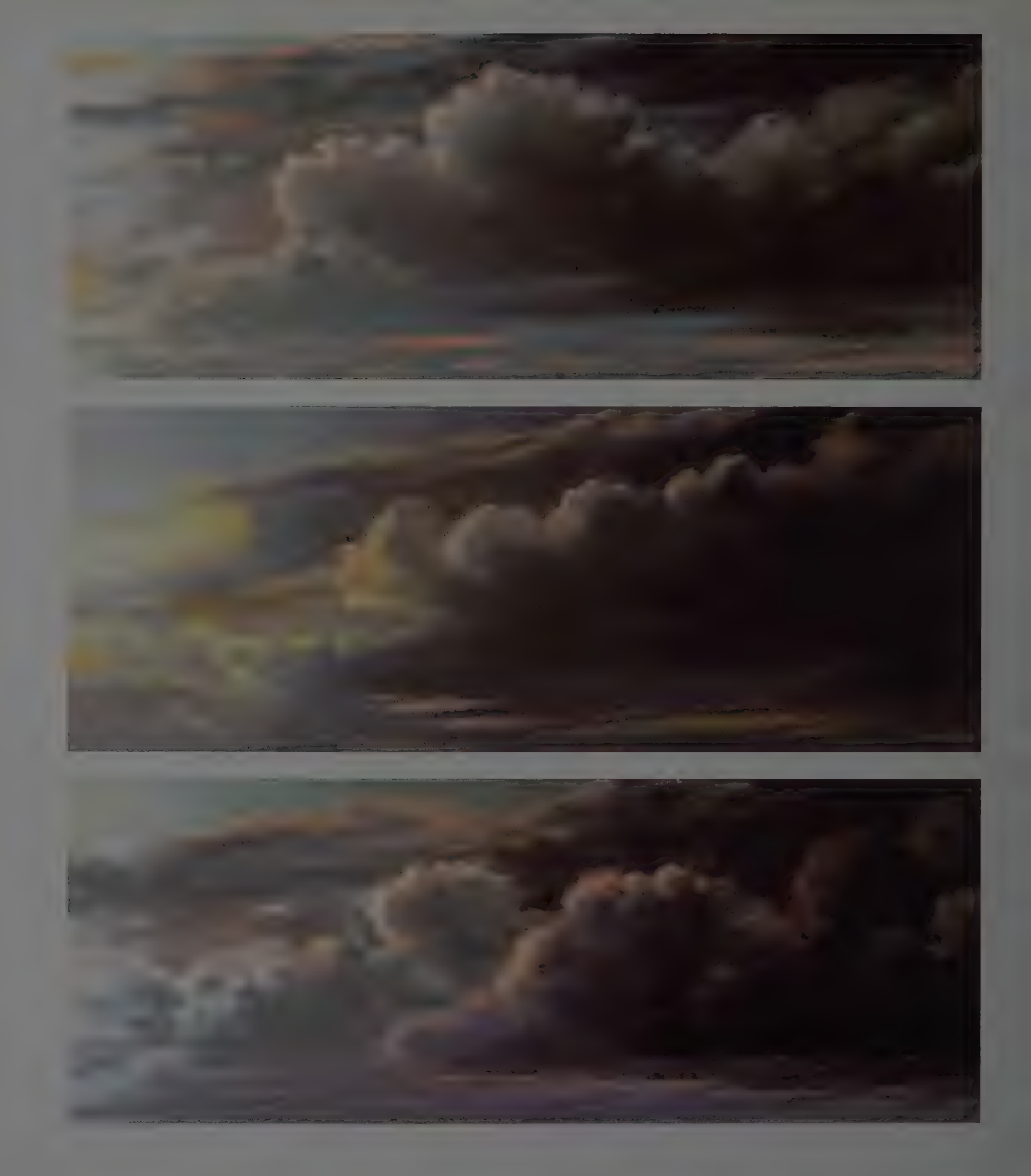
کمیک استریپ | ۱۳۸۰ | رنگ‌وروغن روی چوب | ۶۰ × ۵۰ سانتیمتر
Comic Strip | 2001 | Oil on wood | 50 × 60 cm







خرقهٔ ابدی | ۱۳۸۰ | رنگ‌وروغن روی بوم | سه‌لتی، هر لت ۶۰ × ۶۰ سانتیمتر
Infinity Robe | 2001 | Oil on canvas | Triptych, each panel 60 × 60 cm

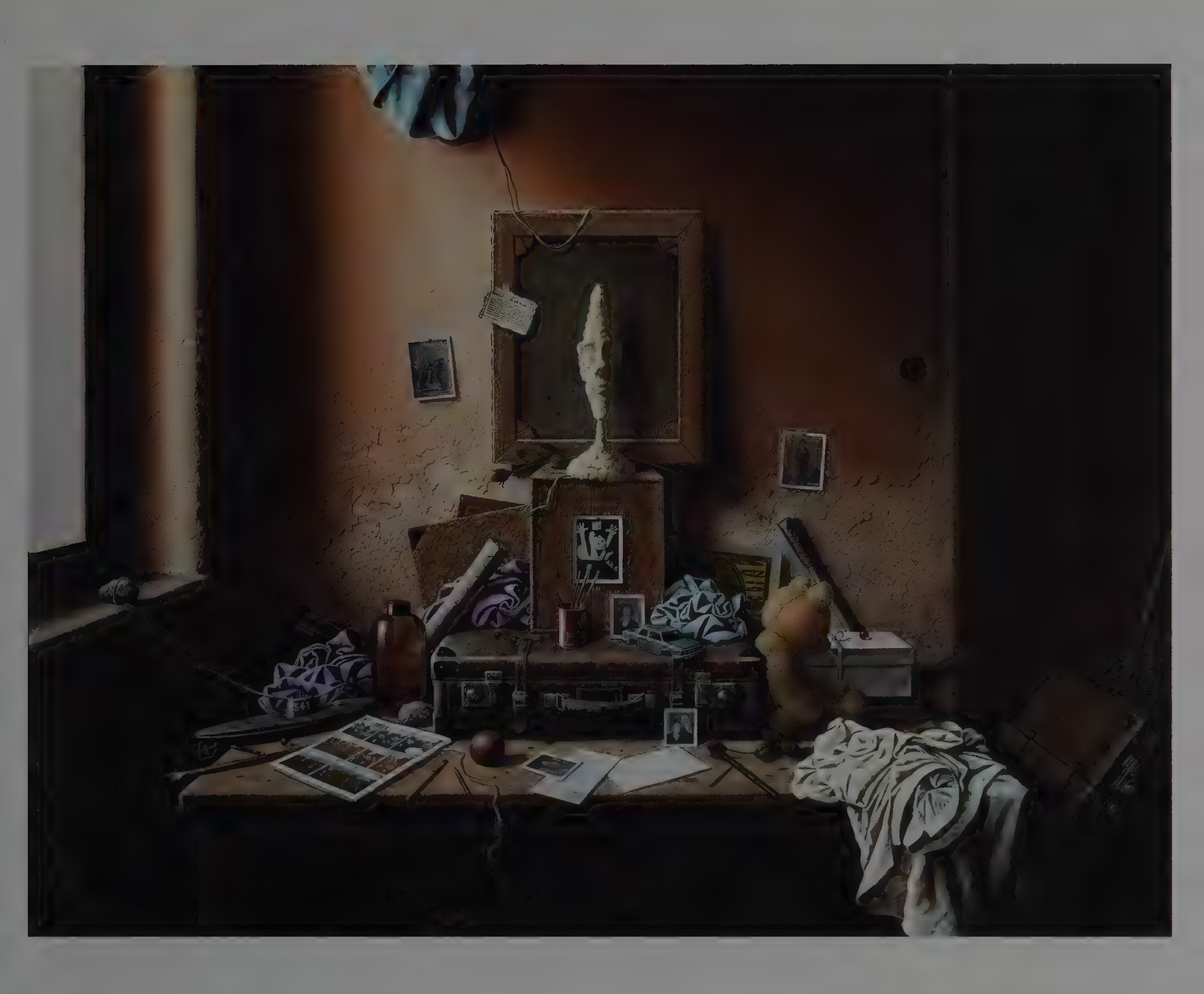


فردا روز زیبایی خواهد شد | ۱۳۷۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | سه‌لتی، هر لت ۱۲۰ × ۴۵ سانتیمتر
Tomorrow Is Gonna Be A Beautiful Day | 2000 | Oil on canvas | Triptych, each panel 45 × 120 cm

اندرونی با مبل سبز | ۱۳۷۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۰ × ۹۰ سانتیمتر
Interior with A Green Armchair | 2000 | Oil on canvas | 90 × 70 cm

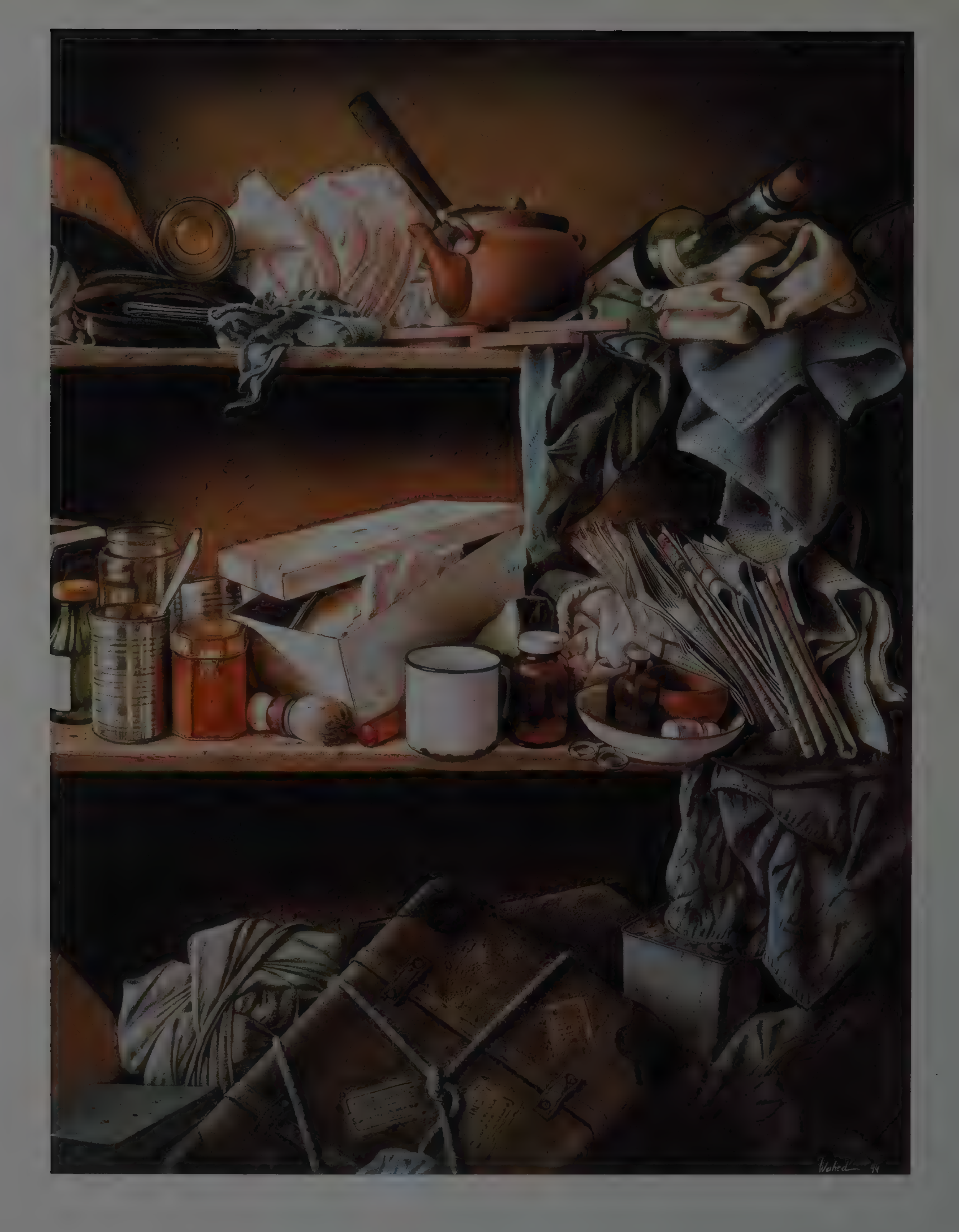






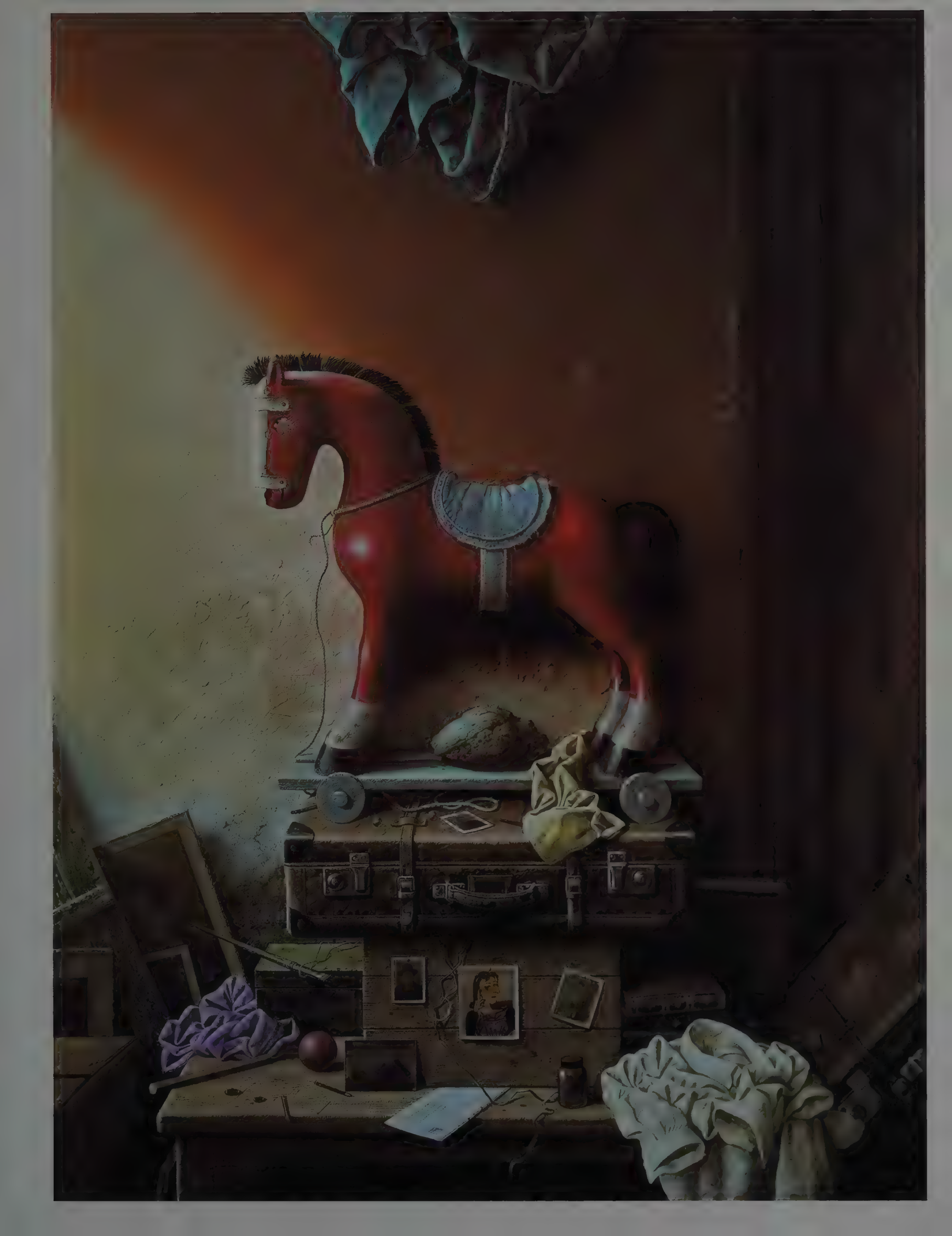
طبیعت بی‌جان با آلبرتو | ۱۳۷۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۵۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Still Life with Alberto | 2000 | Oil on canvas | 120 × 150 cm

بر فراز برج بلند | ۱۳۷۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۰۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
On The Top of The Tower | 2000 | Oil on canvas | 120 × 100 cm



صبح یک‌شنبه | ۱۳۷۹ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۵ × ۶۰ سانتیمتر
Sunday Morning | 2000 | Mixed media on paper | 60 × 45 cm

دورا و اسب قرمز | ۱۳۷۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۶۰ سانتیمتر[۸۰]
Dora And The Red Horse | 1999 | Oil on canvas | 160 × 120 cm







یویو و واگن زرد | ۱۳۷۷ | ترکیب [illegible] روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر
Jojo And Yellow Chariot | 1998 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm

بارن سرخ | ۱۳۷۱ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۰ × ۶۰ سانتیمتر
The Red Baron | 1992 | Oil on canvas | 60 × 70 cm





پاندای طبّال | ۱۳۷۱ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر
The Drumming Panda | 1992 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm

سوزی و بن | ۱۳۷۱ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۰ × ۶۰ سانتیمتر
Susie And Ben | 1992 | Oil on canvas | 60 × 70 cm



بندرگاه خاموش | ۱۳۷۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۰ × ۶۰ سانتیمتر
Silent Harbour | 1998 | Oil on canvas | 60 × 70 cm



سلّاخ‌خانهٔ کوچک | ۱۳۷۷ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۰ × ۴۶ سانتیمتر
The Small Slaughterhouse | 1998 | Mixed media on canvas | 46 × 60 cm



بن و تایتانیک | ۱۳۷۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۸۰ × ۹۰ سانتیمتر
Ben And Titanic | 1998 | Oil on canas | 90 × 80 cm



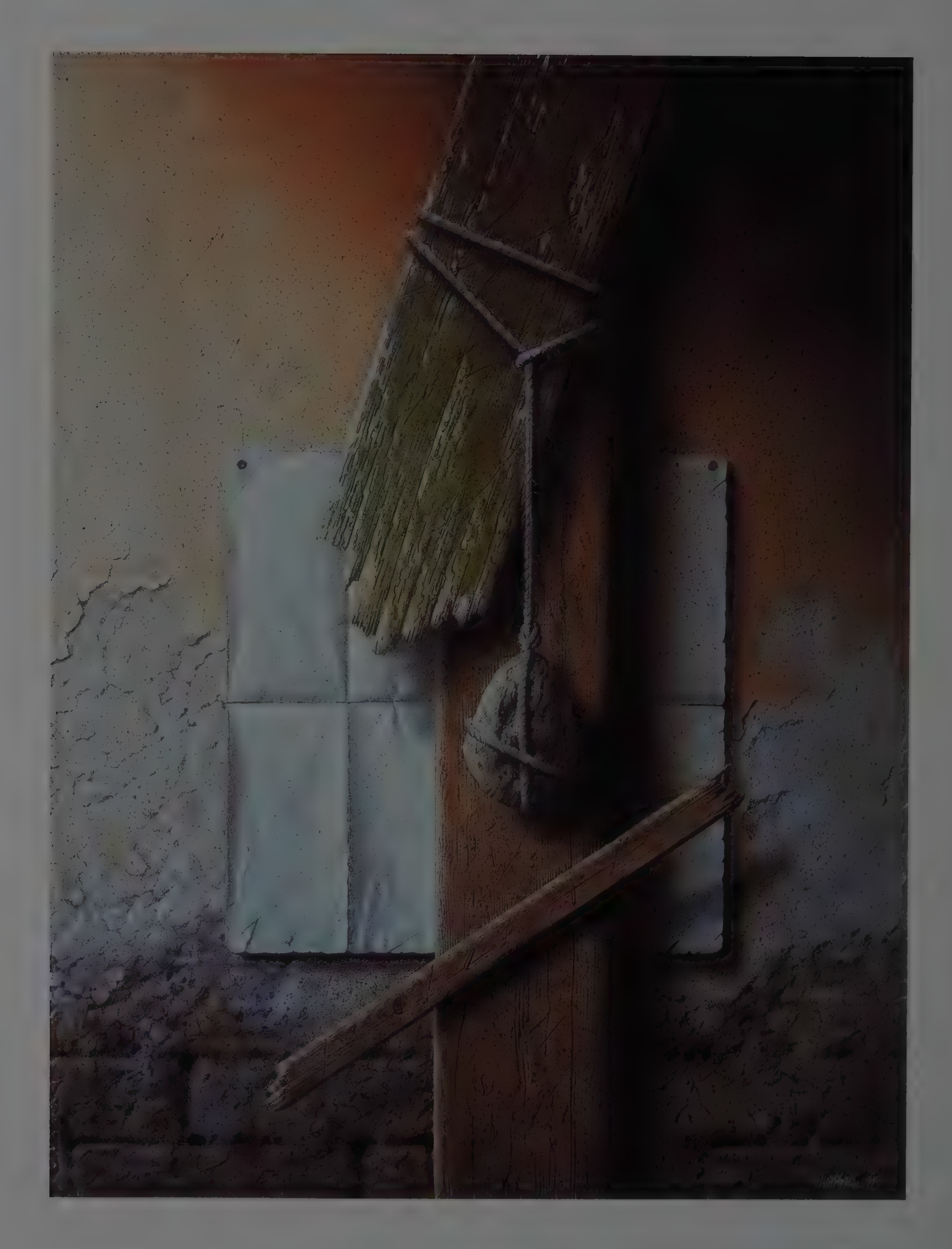
عروسک‌های کِته | ۱۳۷۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۵ × ۶۰ سانتیمتر
Kathe's Puppets | 1997 | Mixed media on canvas | 60 × 45 cm



کفش‌های بوگی | ۱۳۷۶ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۰ × ۵۰ سانتیمتر
Bogi's Shoes | 1997 | Oil on canvas | 50 × 70 cm



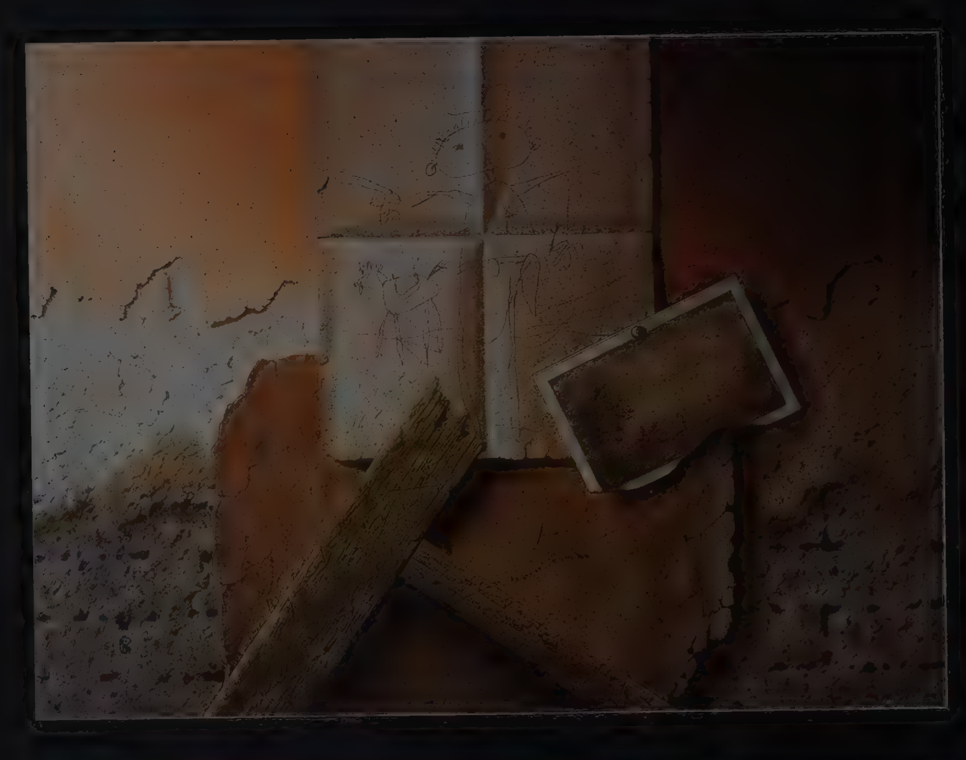
دسته‌گل برای ناتالی | ۱۳۷۶ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۰ × ۵۰ سانتیمتر
Flowers For Natalie | 1997 | Oil on canvas | 50 × 70 cm



سنگ آبی | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۶ × ۶۰ سانتیمتر
Blue Stone | 1995 | Mixed media on paper | 60 × 46 cm



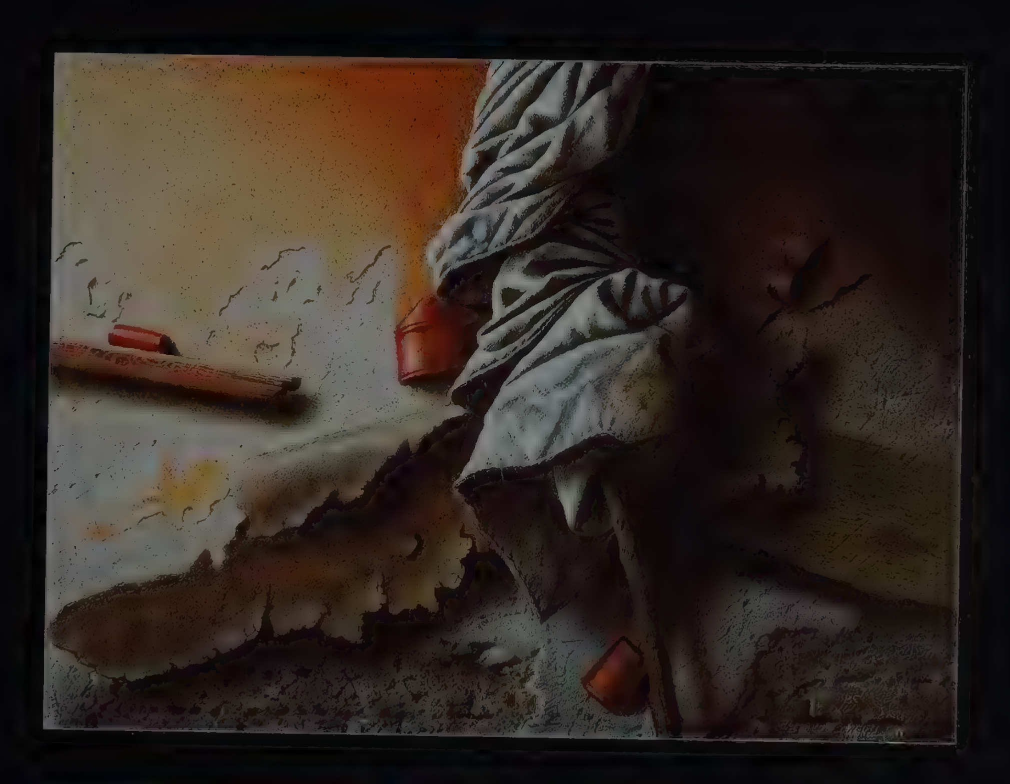
یک اتفاق هندسی | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۶ × ۶۰ سانتیمتر
A Geometrical Event | 1995 | Mixed media on paper | 60 × 46 cm





گاوچران کاغذی | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر
The Paper Cowboy | 1995 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm

سنگ آبی ویلیام | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر
William's Blue Stone | 1995 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm





انفجار پلاستیکی | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر
Plastic Explosion | 1995 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm

مرسدس آبی | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر
Blue Mercedes | 1995 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm





تصلیب | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۱۰۰ × ۷۰ سانتیمتر
Crucifixion | 1995 | Mixed media on paper | 70 × 100 cm

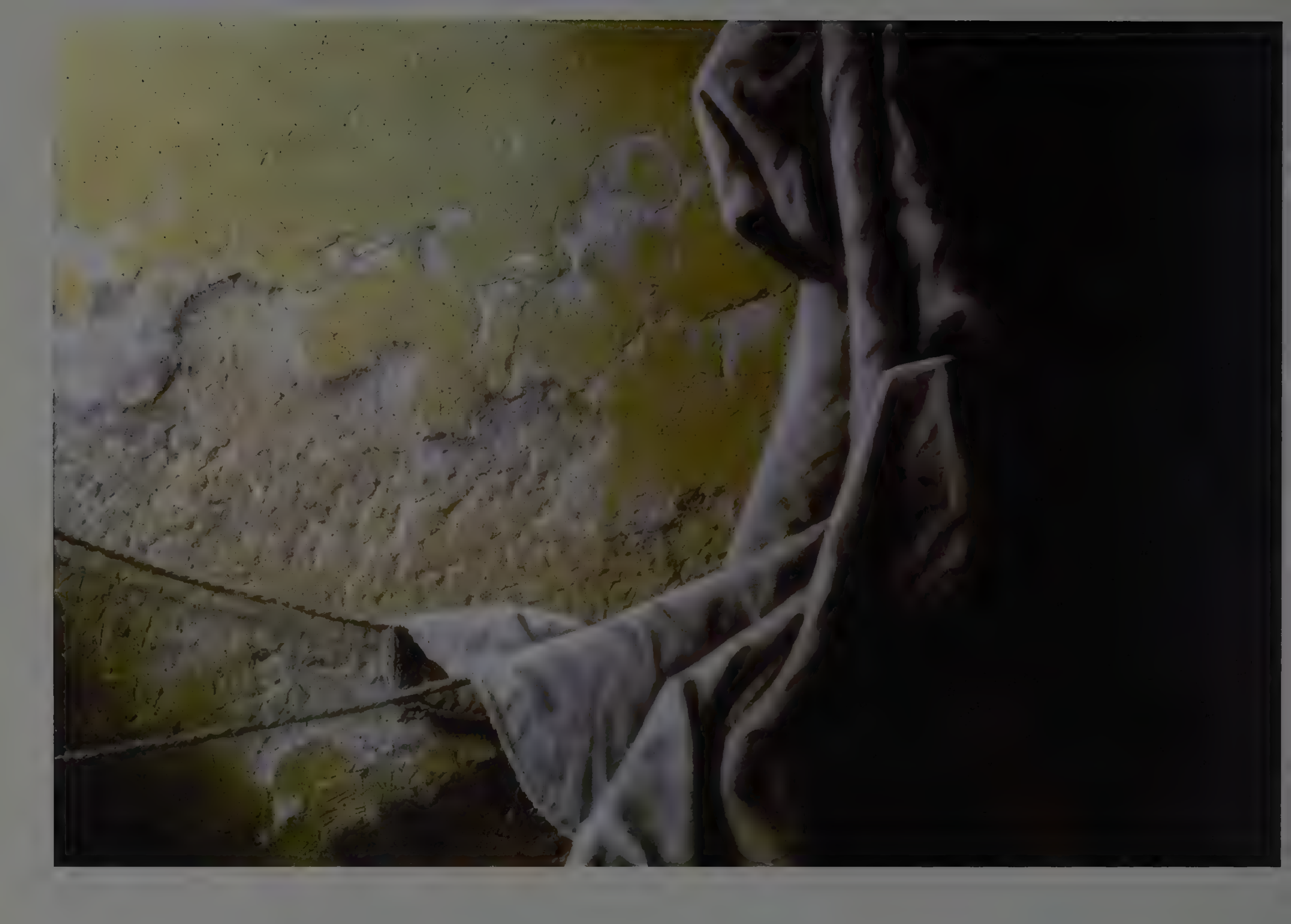
نگار گمشده | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۱۰۰ × ۷۰ سانتیمتر
The Lost Lover | 1995 | Mixed media on paper | 70 × 100 cm





قلب چوبی ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ ۱۰۰ × ۷۰ سانتیمتر
The Wooden Heart | 1995 | Mixed media on paper | 70 × 100 cm

چکش | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۱۰۰ × ۷۰ سانتیمتر
The Hammer | 1995 | Mixed media on paper | 70 × 100 cm



شبح پرنده | ۱۳۷۴ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۱۰۰ × ۷۰ سانتیمتر
The Flying Ghost | 1995 | mixed media on paper | 70 × 100 cm



کلاه بوگارت | ۱۳۷۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۹۰ × ۷۰ سانتیمتر
Bogart's Hat | 1994 | Oil on canvas | 70 × 90 cm



آخرین سفر دریایی بن | ۱۳۷۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۶۰ × ۸۰ سانتیمتر
Ben's Last Ocean Trip | 1994 | Oil on canas | 80 × 60 cm



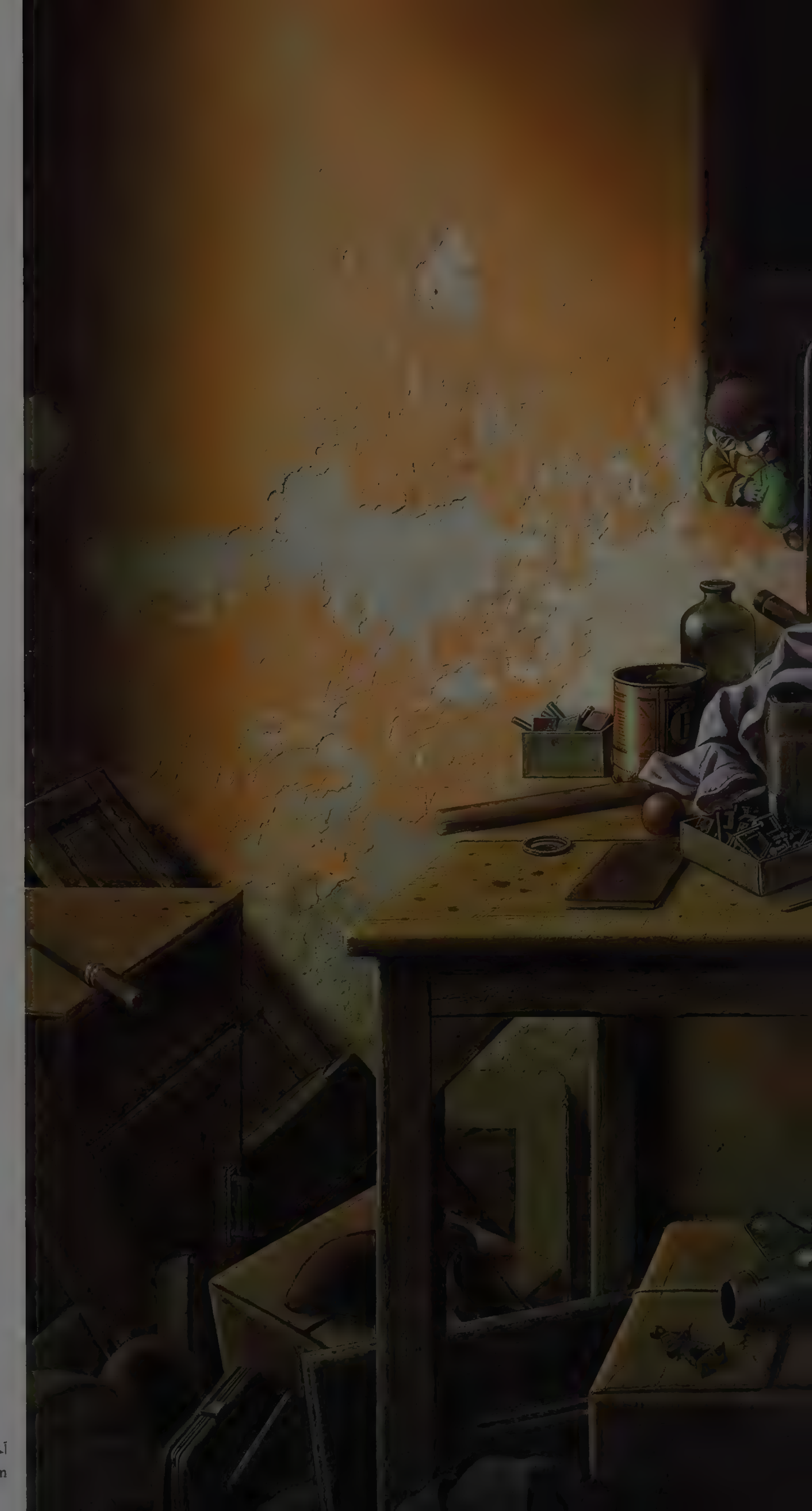
سلّاخ‌خانهٔ بزرگ | ۱۳۷۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۸۰ × ۹۰ سانتیمتر
The Large Sloughterhouse | 1994 | Oil on canas | 90 × 80 cm



بن و تایتانیک | ۱۳۷۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Ben and Titanic | 1994 | Oil on canvas | 120 × 120 cm



کفش‌های آلبرتو | ۱۳۷۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Alberto's Shoes | 1994 | Oil on canvas | 120 × 120 cm



آخرین پرواز | ۱۳۷۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۲۰۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
The Final Flight | 1994 | Oil on canvas | 150 × 200 cm

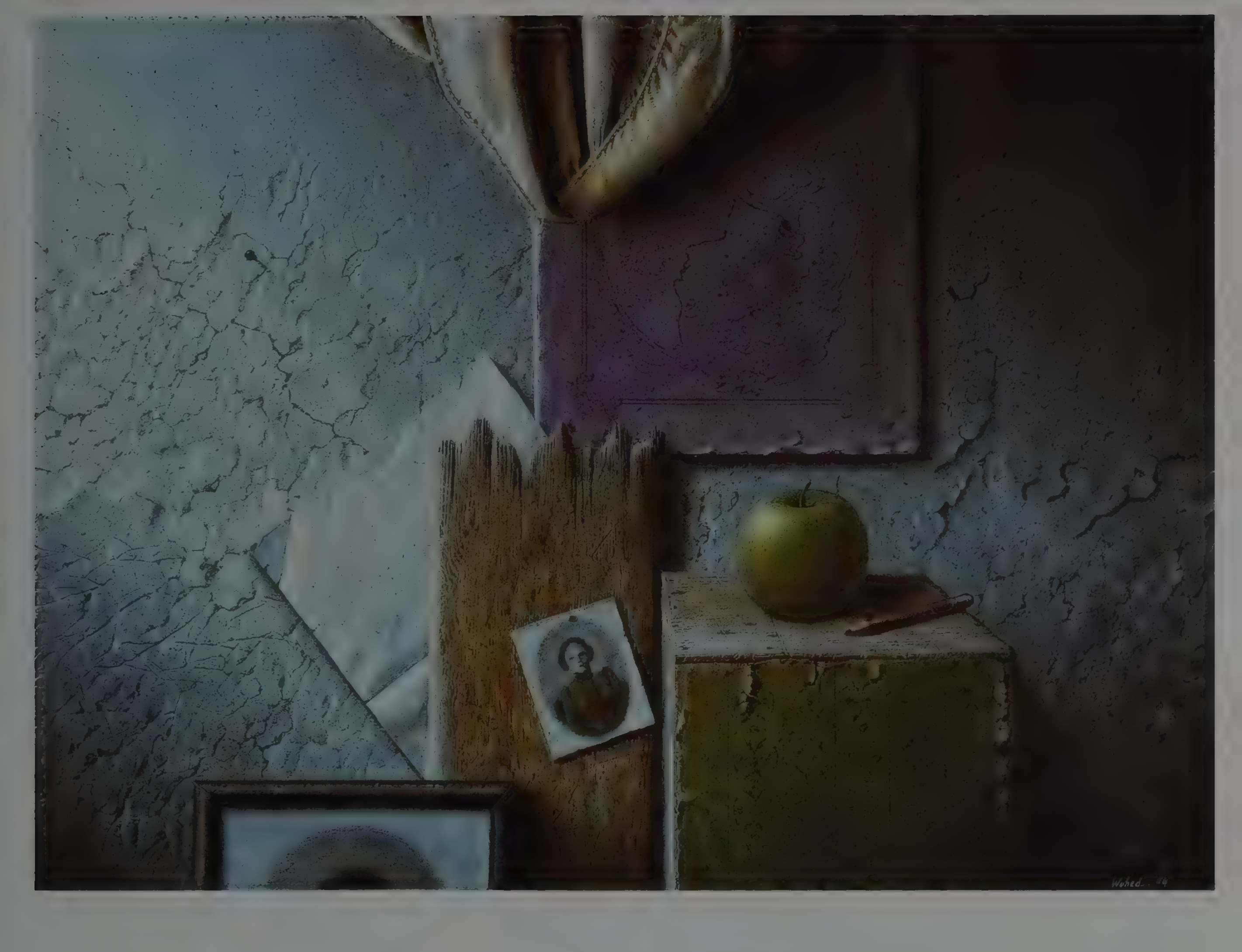




۵۰

کفش ناهید | ۱۳۷۳ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر

Nahid's Shoe | 1994 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm



رؤیای بنفش | ۱۳۷۳ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۴ × ۳۲ سانتیمتر
Purple Dream | 1994 | Mixed media on paper | 32 × 44 cm

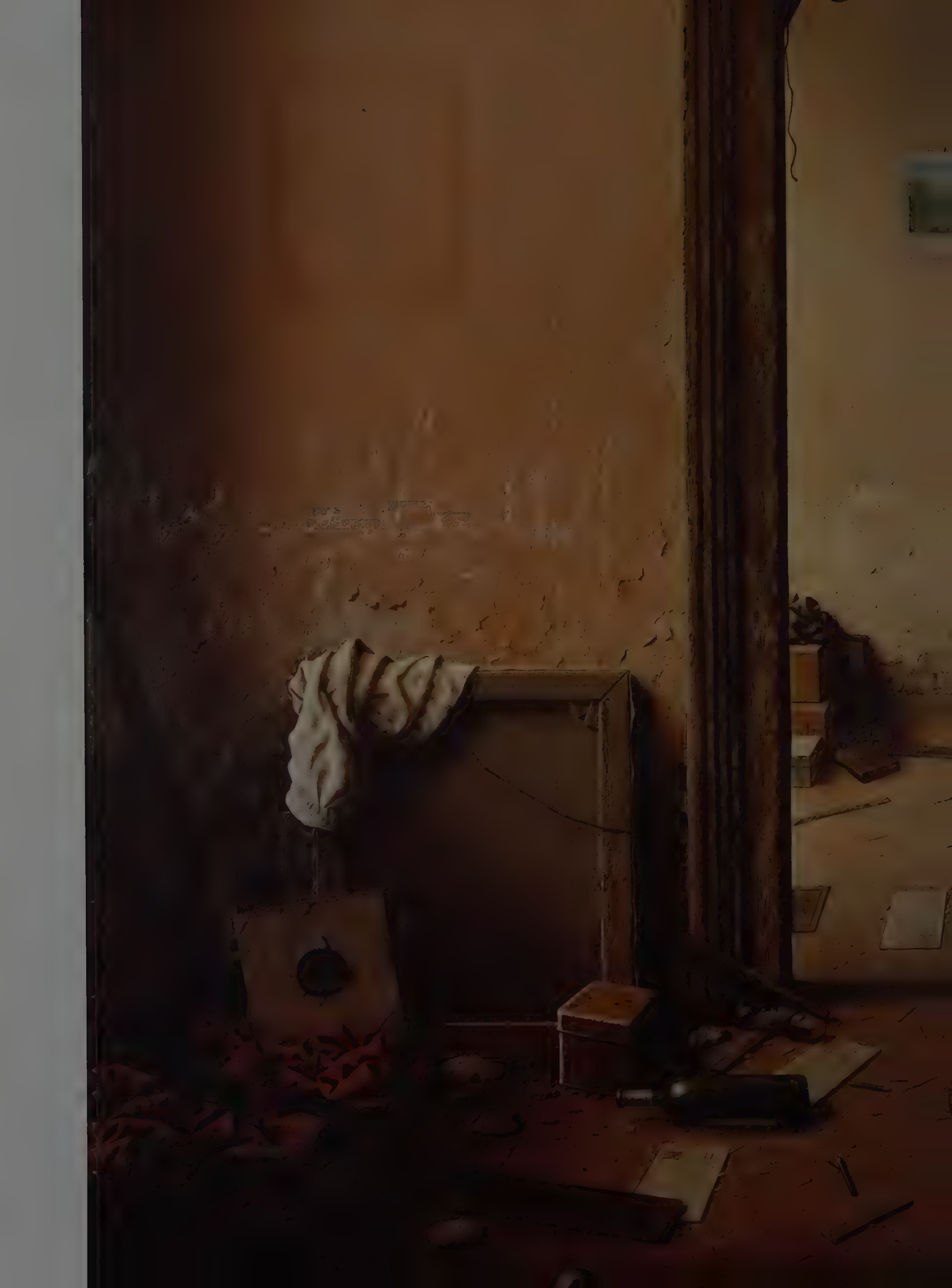


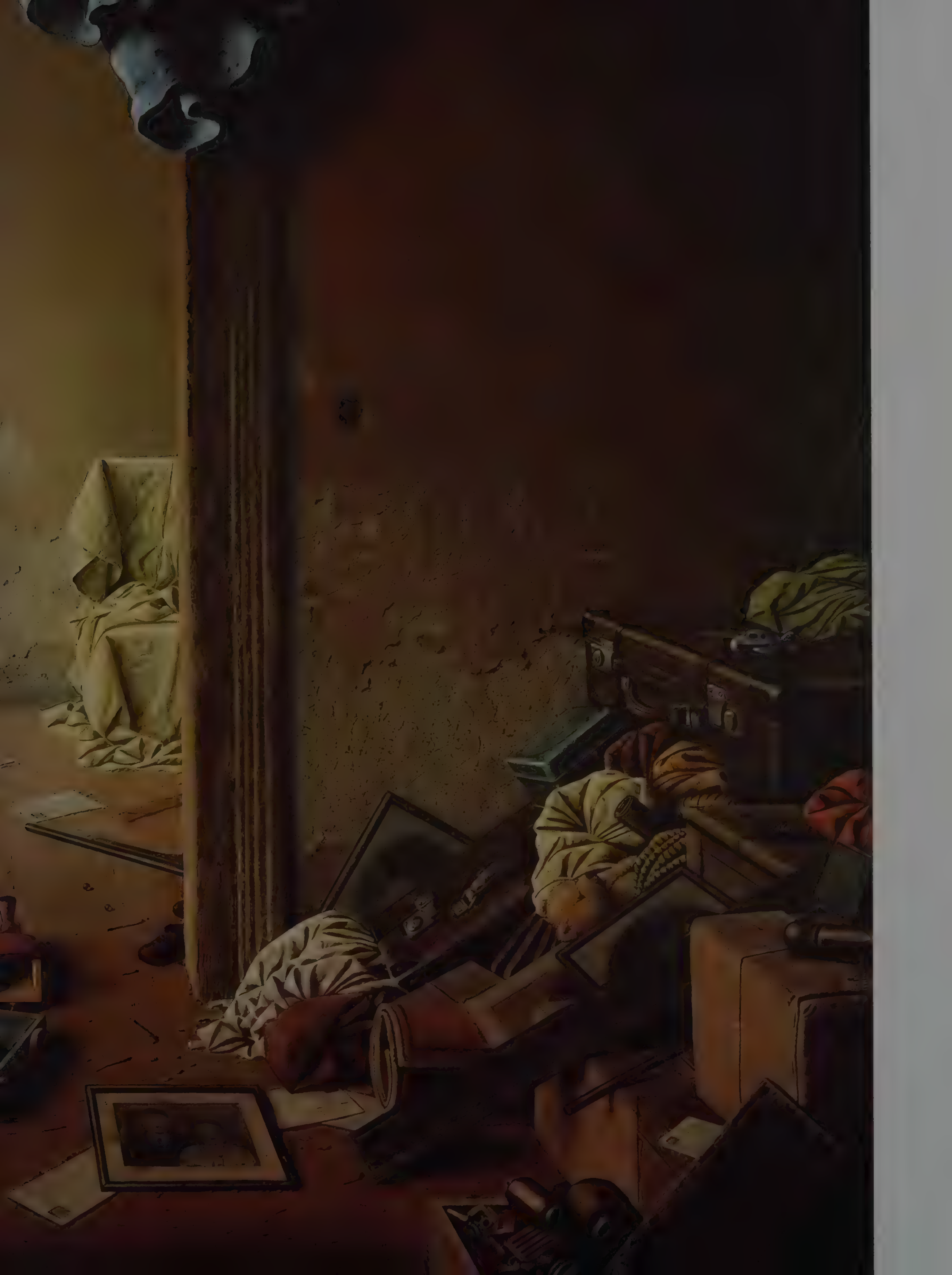


مبل سبز | ۱۳۷۲ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۵۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
The Green Armchair | 1993 | Oil on canvas | 120 × 150 cm

معبد ممنوعه | ۱۳۷۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۹۰ × ۱۰۰ سانتیمتر
Forbidden Temple | 1994 | Oil on canvas | 100 × 90 cm

تصویر صفحهٔ قبل: قطاری به ناکجاآباد | ۱۳۷۲رنگ‌وروغن روی بوم | ۲۰۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
Previous page: A Train To Nowhere | 1993 | Oil on canvas | 150 × 200 cm









خاطرات یک نبرد فراموش‌شده | ۱۳۶۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۹۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Memories Of A Forgotten Battle | 1989 | Oil on canvas | 120 × 90 cm

سیارهٔ تاریک | ۱۳۶۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
The Dark Planet | 1989 | Oil on canvas | 150 × 120 cm



بهشت رهاشده (۲) | ۱۳۶۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۰۰ سانتیمتر
Unbound Paradise (2) | 1989 | Oil on canvas | 100 × 120 cm



بهشت رهاشده (۱) | ۱۳۶۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۰۰ سانتیمتر
Unbound Paradise (1) | 1989 | Oil on canvas | 100 × 120 cm



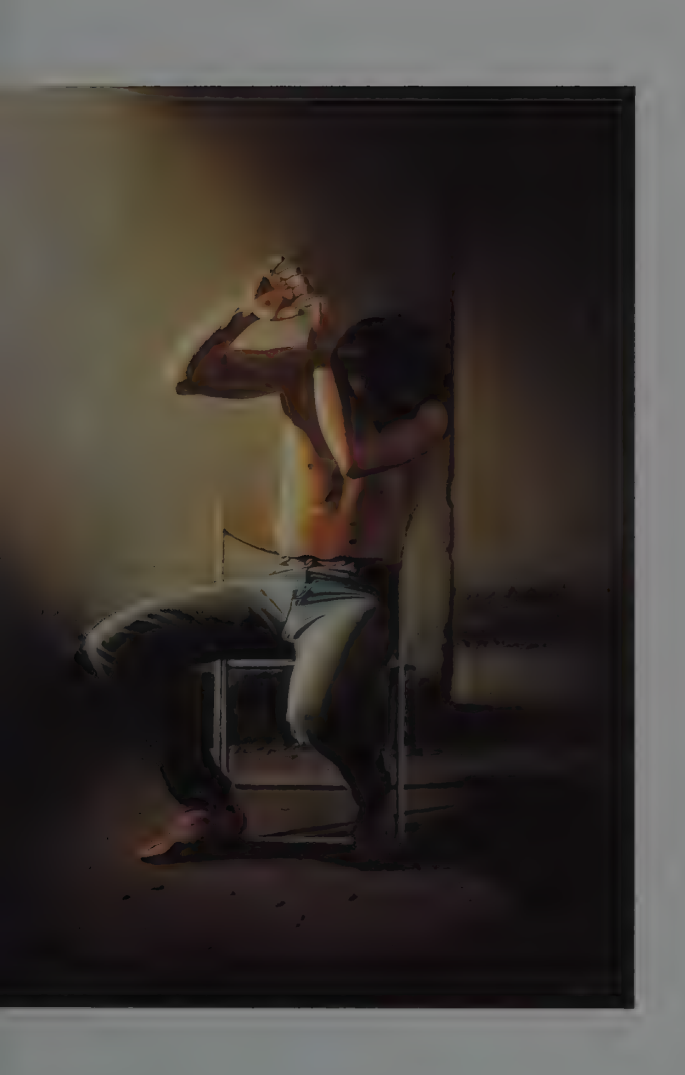


عطر کودکی (اسب قرمز) | ۱۳۶۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۰۰ سانتیمتر
Smell of Childhood (Red Horse) | 1988 | Oil on canvas | 100 × 120 cm

اسب قرمز | ۱۳۶۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۵۰ × ۲۰۰ سانتیمتر
The Red Horse | 1988 | Oil on canvas | 200 × 150 cm







سه‌بار حمید | ۱۳۶۶ | رنگ‌وروغن روی بوم | سه‌لتی، هر لت ۹۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Hamid, Three Times | 1987 | Oil on canvas | Triptych, each panel 120 × 90 cm



نامه‌ها (۲) | ۱۳۶۵ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
The Letters (2) | 1986 | Oil on canvas | 150 ■ 120 cm



نامه‌ها (۱) | ۱۳۶۵ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۹۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
The Letters (1) | 1986 | Oil on canvas | 120 × 90 cm



سَفر (چمدان‌ها) | ۱۳۶۵ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۹۰ × ۱۲۰ سانتیمتر ..
The Journey (Suitcases) | 1986 | Oil on canvas | 120 × 90 cm



میراث فراموش‌شده | ۱۳۶۵ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
Forgotten Heritage | 1987 | Oil on canvas | 150 × 120 cm



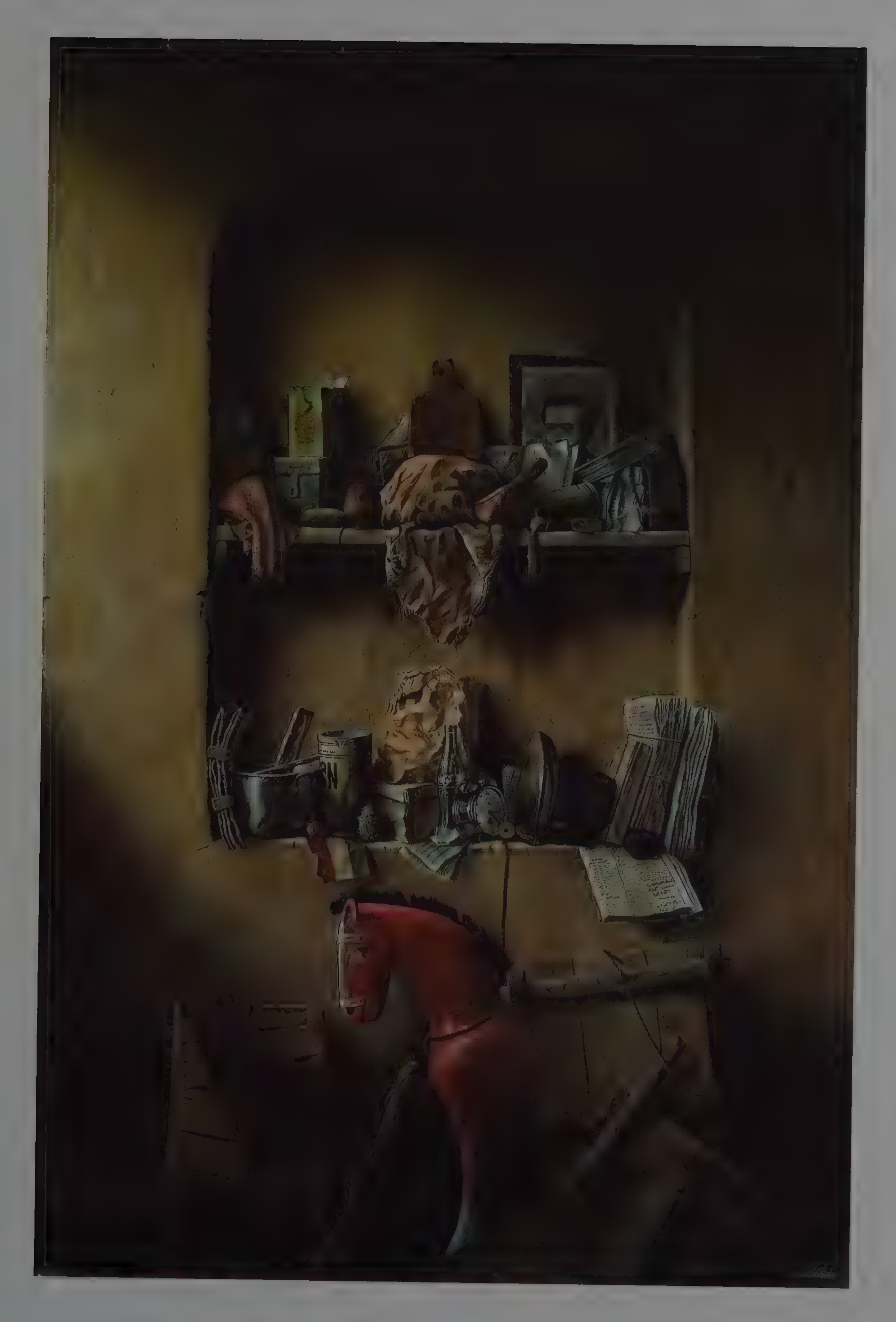
چهرهٔ مادر | ۱۳۶۲ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۷۰ × ۱۰۰ سانتیمتر
Mother's Portrait | 1983 | Mixed media on paper | 100 × 70 cm



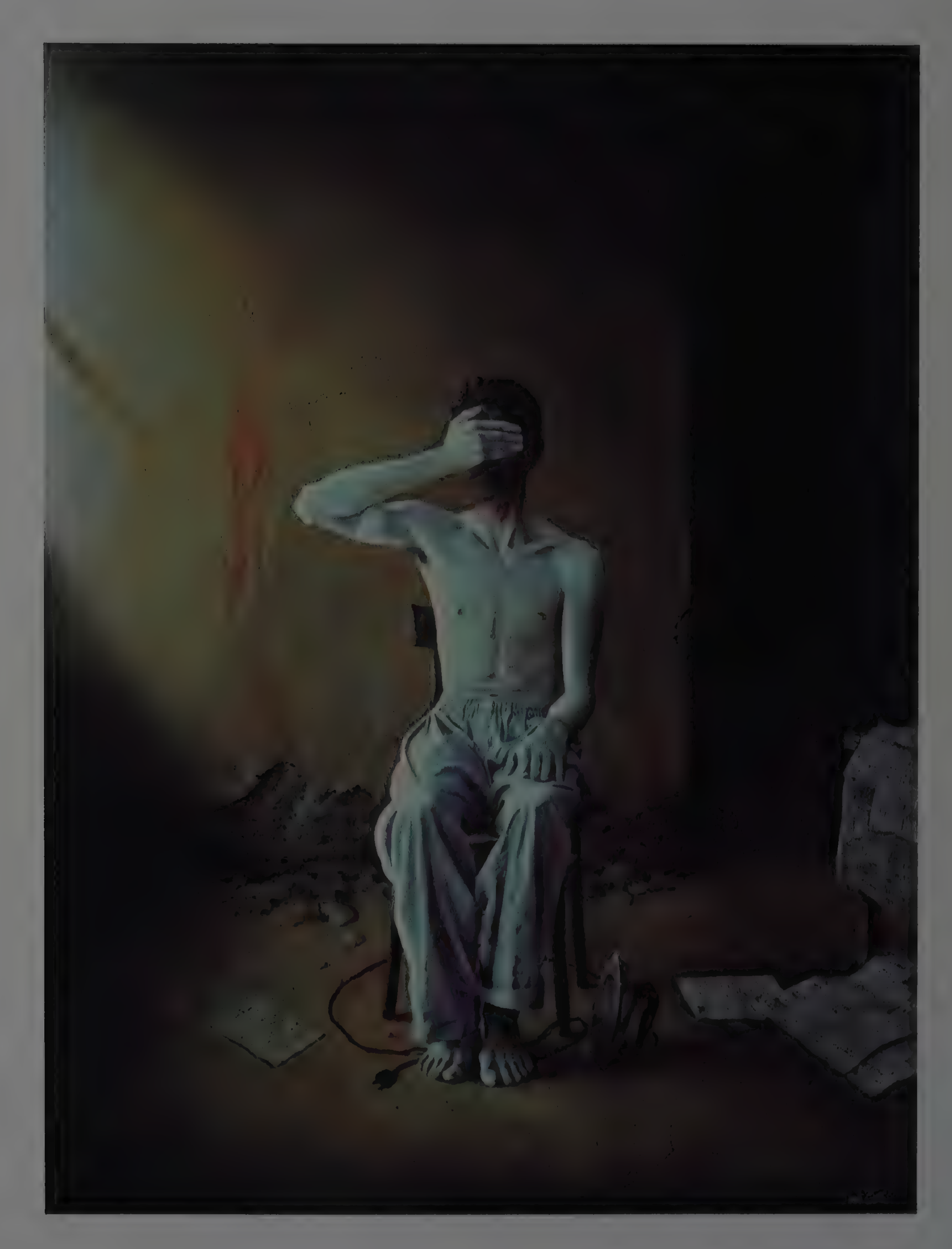
بچه‌های جنگ | ۱۳۶۱ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۷۲ × ۱۰۲ سانتیمتر
War Children | 1982 | Mixed media on paper | 102 × 72 cm



چرخ خیاطی | ۱۳۶۱ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
The Sewing Machine | 1983 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



میراث سرزمین فراموش‌شده | ۱۳۵۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۰۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
The Heritage of A Forgotten Land | 1981 | Oil on canvas | 150 × 100 cm



موش‌های دخمه | ۱۳۵۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
Cellar Rats | 1979 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



نامه‌های دولتی | ۱۳۵۹ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
Official Letters | 1979 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



طاقچهٔ هایده | ۱۳۵۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۵۰ × ۷۰ سانتیمتر
Hiede's Shelf | 1979 | Oil on canvas | 70 × 50 cm



لامپا | ۱۳۵۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
The Lamp | 1980 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



آخرین سفر | ۱۳۵۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
The Last Journey | 1980 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
Untitled | 1980 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



شکنجه | ۱۳۵۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
The Torture | 1979 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



کاشان | ۱۳۵۸ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۷۶ × ۱۰۲ سانتیمتر
Kashan | 1979 | Oil on canvas | 102 × 76 cm



کُرد | ۱۳۵۷ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۶۰ × ۹۰ سانتیمتر
The Kurd | 1979 | Oil on canvas | 90 × 60 cm



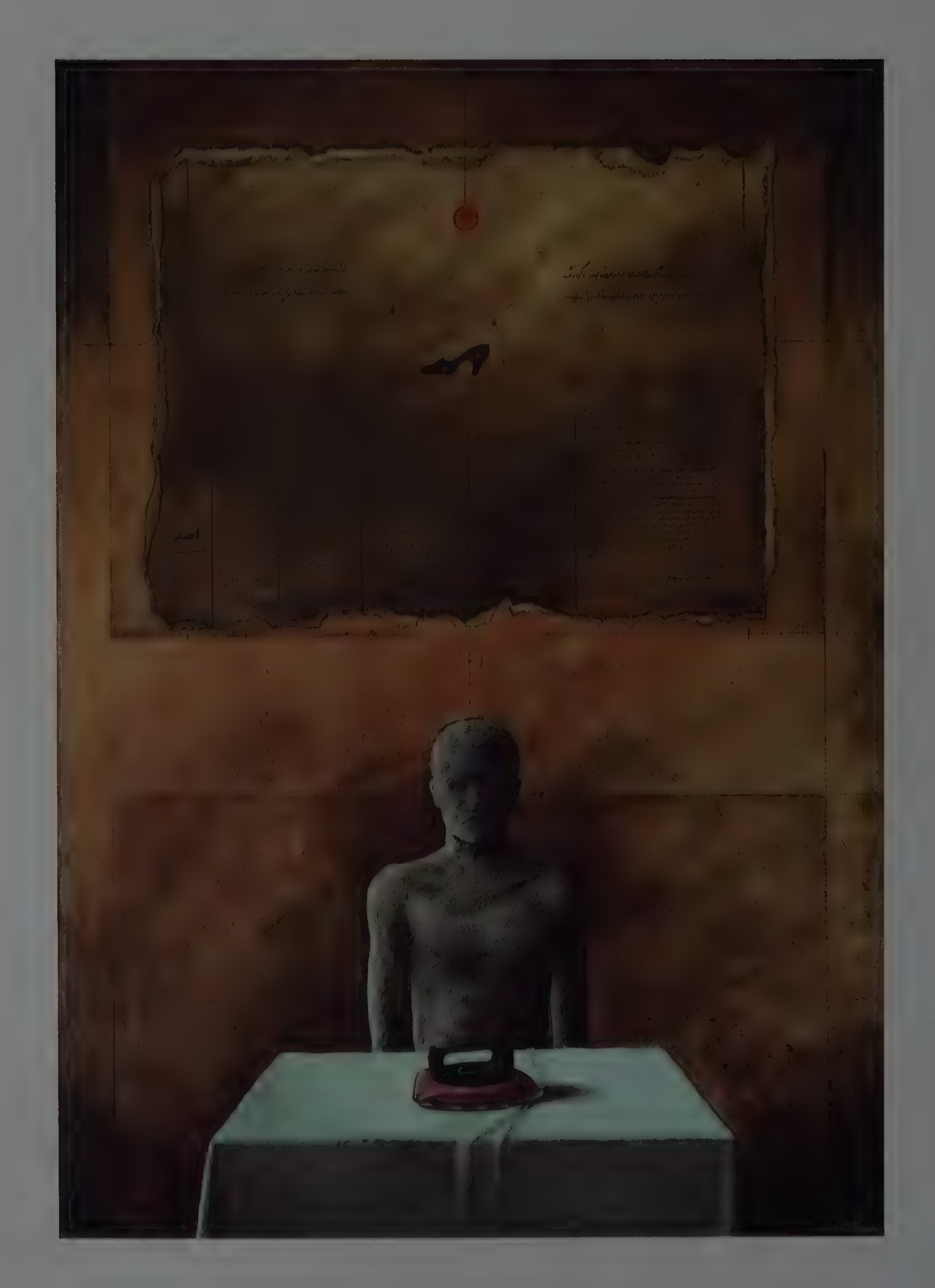
اسب قرمز من | ۱۳۵۷ | رنگ‌وروغن روی مقوا | ۵۰ × ۶۰ سانتیمتر
My Red Horse | 1979 | Oil on cardboard | 60 × 50 cm





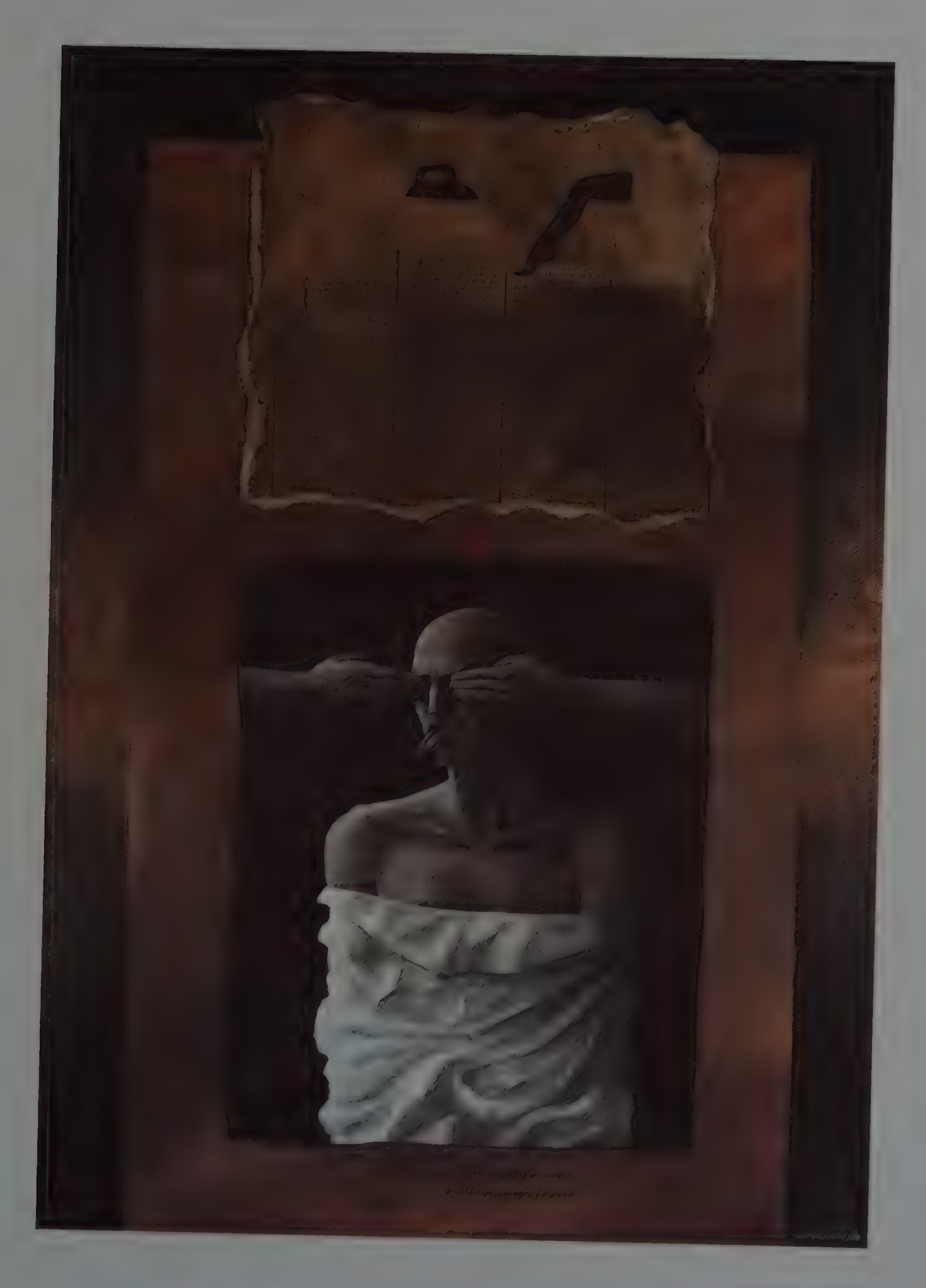
کَلَم | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۴۷ سانتیمتر
The Cabbage | 1978 | Mixed media on paper | 47 × 67 cm

بدون عنوان | ۱۳۵۷ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۷ × ۶۷ سانتیمتر
Untitled | 1978 | Mixed media on paper | 67 × 47 cm



اتوی سرد | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۷ × ۶۷ سانتیمتر

The Cold Iron | 1978 | Mixed media on paper | 67 × 47 cm



ترافیک | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۷ × ۶۷ سانتیمتر
Traffic | 1978 | Mixed media on paper | 67 × 47 cm



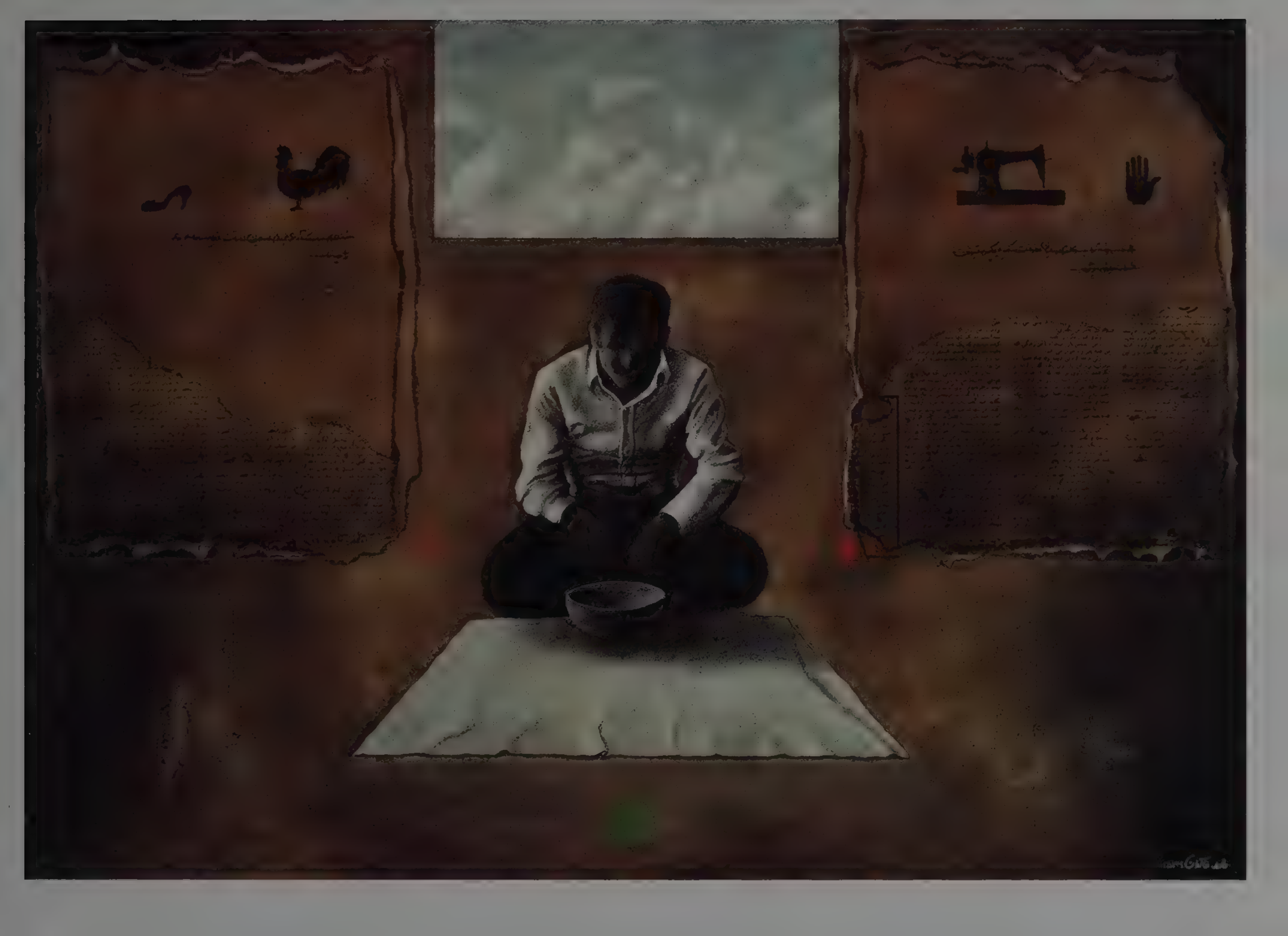


اعتراض | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۴۷ × ۶۷ سانتیمتر
The Protest | 1977 | Mixed media on paper | 67 × 47 cm

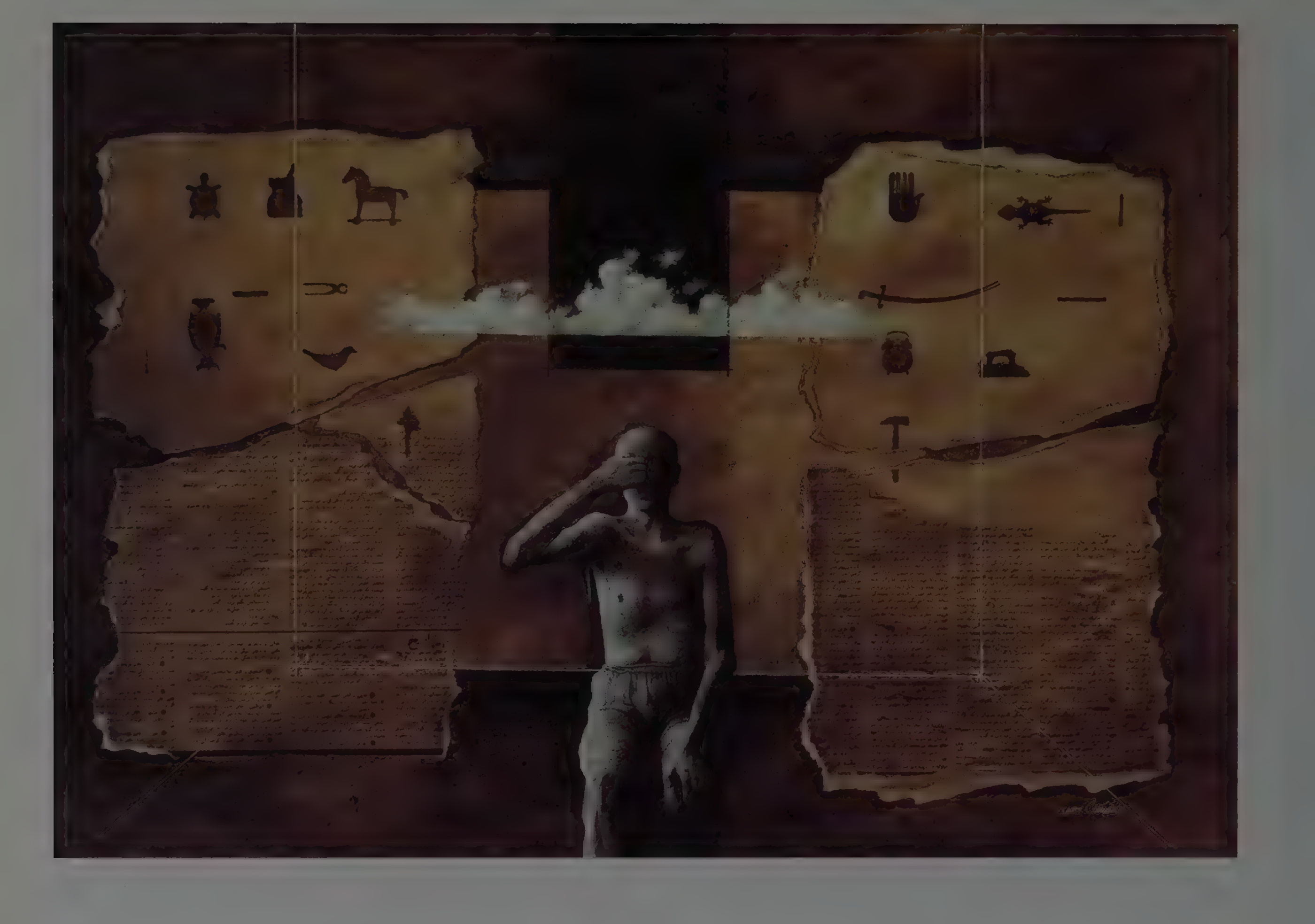
تختخواب بزرگ | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۷۲ × ۱۰۲ سانتیمتر
The Large Bed | 1977 | Mixed media on paper | 102 × 72 cm



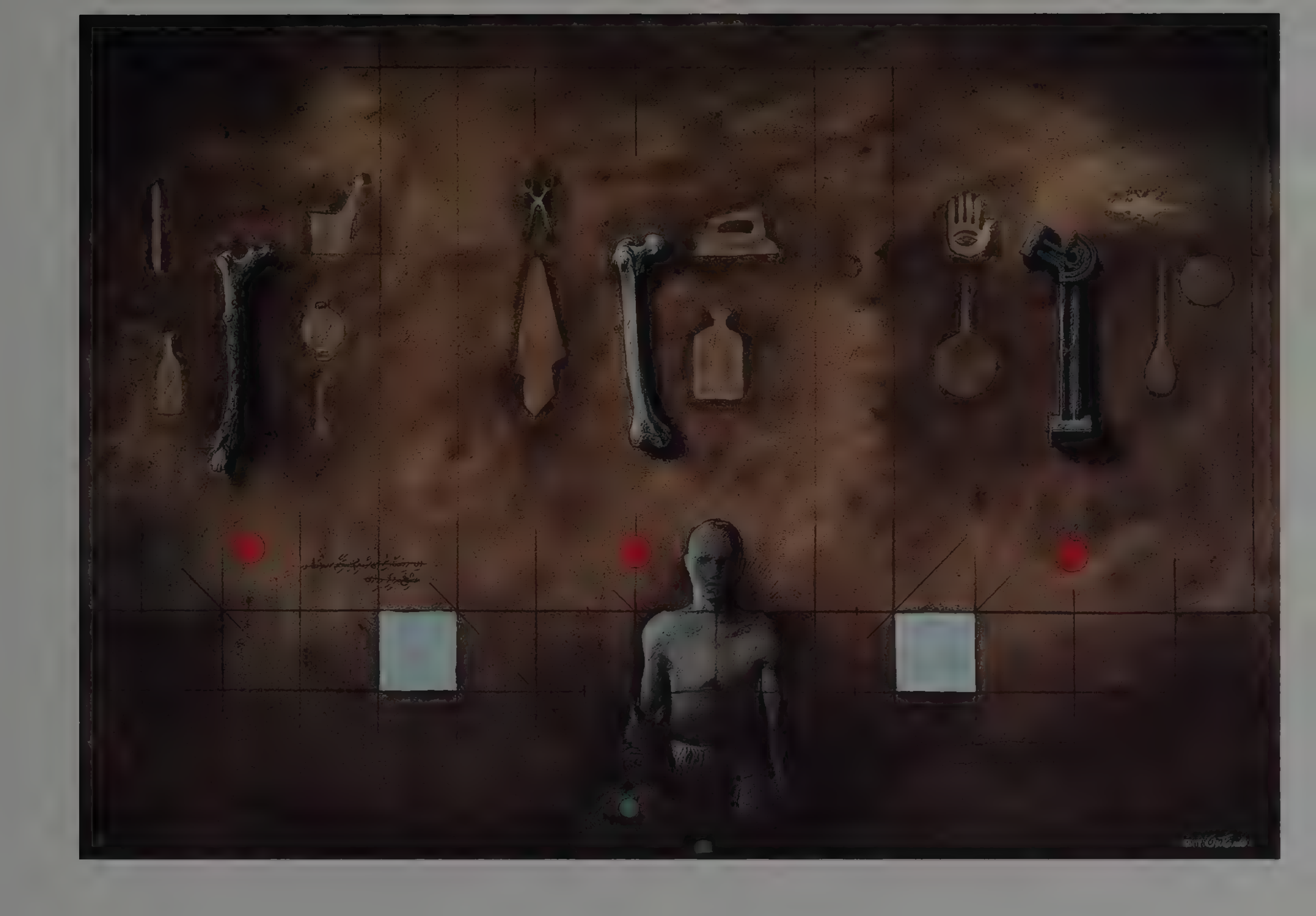
تختخواب کوچک | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۴۷ سانتیمتر
The Narrow Bed | 1977 | Mixed media on paper | 47 × 67 cm



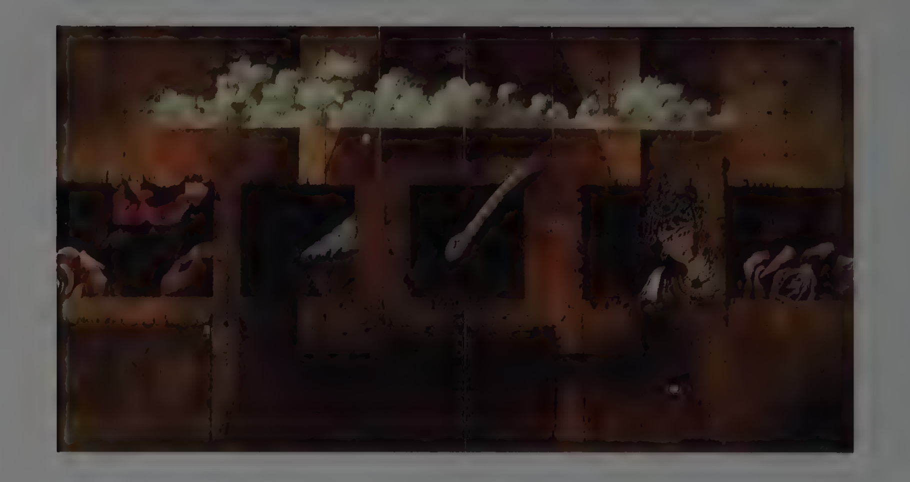
کاسه | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۴۷ سانتیمتر
The Bowl | 1977 | Mixed media on paper | 47 × 67 cm

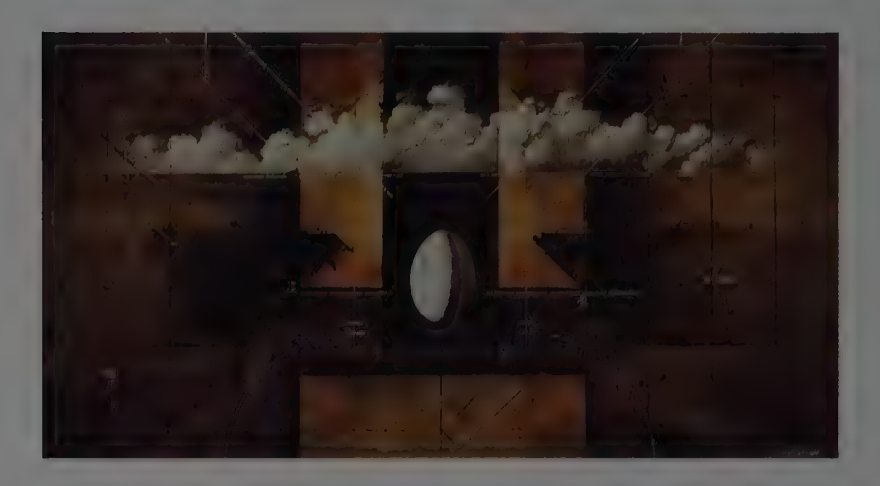


روز موعود | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۴۷ سانتیمتر
The Promised Day | 1977 | Mixed media on paper | 47 × 67 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۴۷ سانتیمتر
Untitled | 1977 | Mixed media on paper | 47 × 67 cm







اصفهان | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۳۳ سانتیمتر
Isfahan | 1977 | Mixed media on paper | 33 × 67 cm

تخم‌مرغ (شمارهٔ ۴) | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۳۳ سانتیمتر
Egg (No. 4) | 1977 | Mixed media on paper | 33 × 67 cm

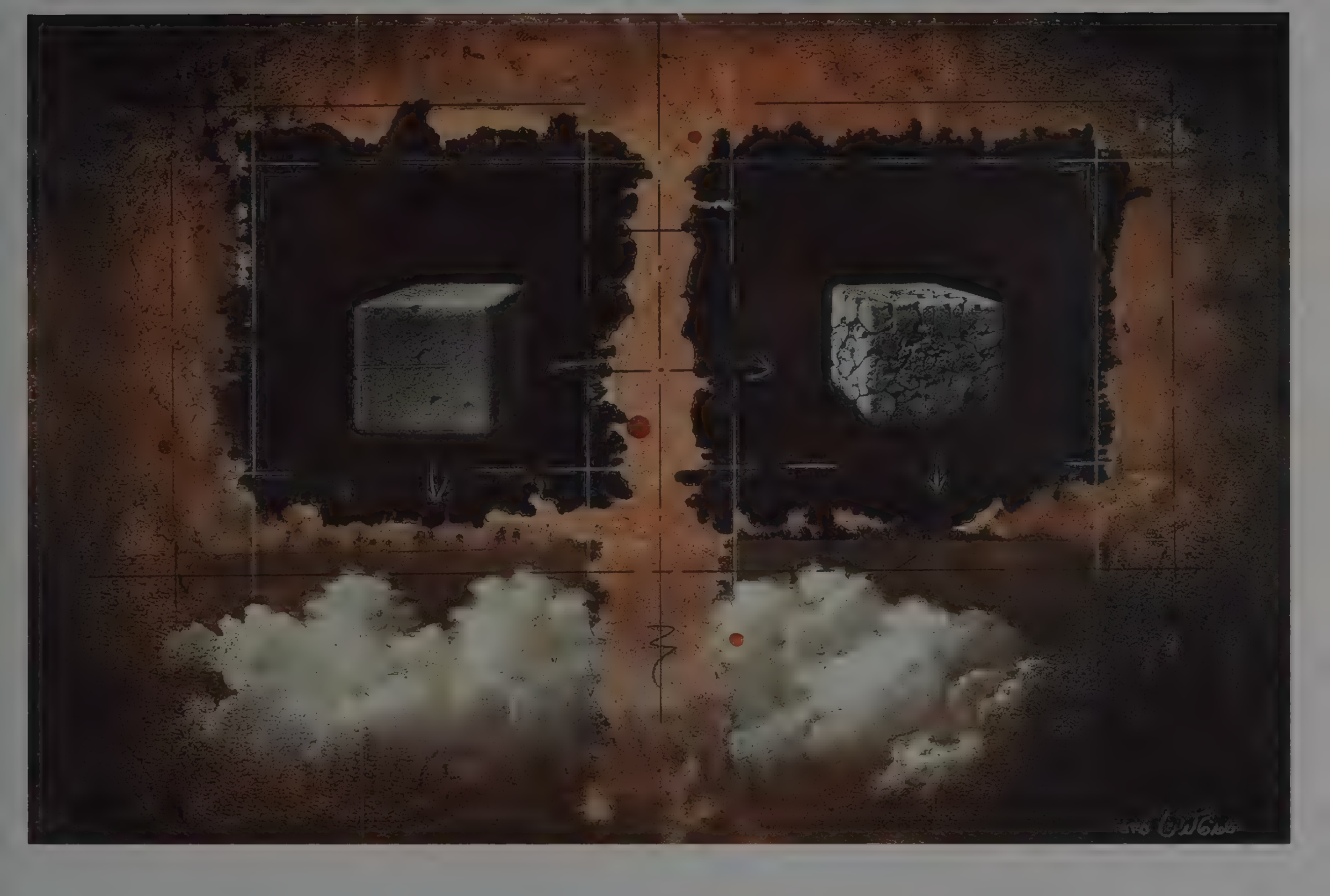
بدون عنوان | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۶۷ × ۳۳ سانتیمتر
Untitled | 1977 | Mixed media on paper | 33 × 67 cm



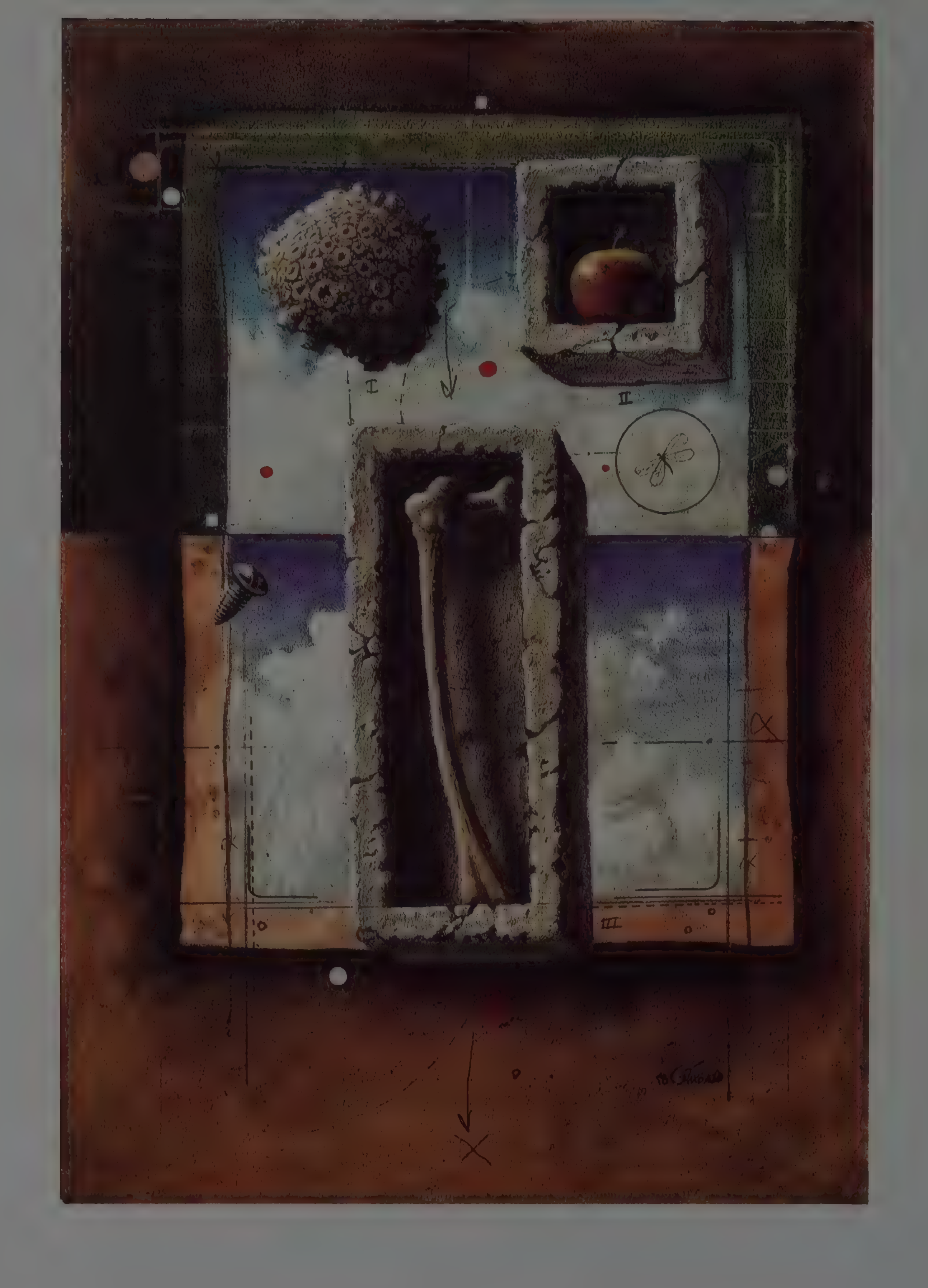
بدون عنوان | ۱۳۵۶ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۳۳ × ۲۴ سانتیمتر
Untitled | 1977 | Mixed media on paper | 24 × 33 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۵ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۳۳ × ۲۴ سانتیمتر
Untitled | 1976 | Mixed media on paper | 24 × 33 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۵ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۳۳ × ۲۴ سانتیمتر
Untitled | 1976 | Mixed media on paper | 24 × 33 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۵ | ترکیب مواد روی کاغذ | ۲۴ × ۳۳ سانتیمتر
Untitled | 1976 | Mixed media on paper | 33 × 24 cm



پرواز | ۱۳۵۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۰۰ × ۱۵۰ سانتیمتر
The Flight | 1974 | Oil on canvas | 150 × 100 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۷۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Untitled | 1974 | Oil on canvas | 120 × 170 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۷۰ × ۱۲۰ سانتیمتر
Untitled | 1974 | Oil on canvas | 120 × 170 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۳ | رنگ‌وروغن روی بوم | ۱۲۰ × ۸۰ سانتیمتر
Untitled | 1974 | Oil on canvas | 80 × 120 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۲ | رنگ‌وروغن روی مقوا | ۸۰ × ۱۱۰ سانتیمتر
Untitled | 1973 | Oil on cardboard | 110 × 80 cm



بدون عنوان | ۱۳۵۲ | رنگ‌وروغن روی مقوا | ۸۰ × ۱۱۰ سانتیمتر
Untitled | 1973 | Oil on cardboard | 110 × 80 cm



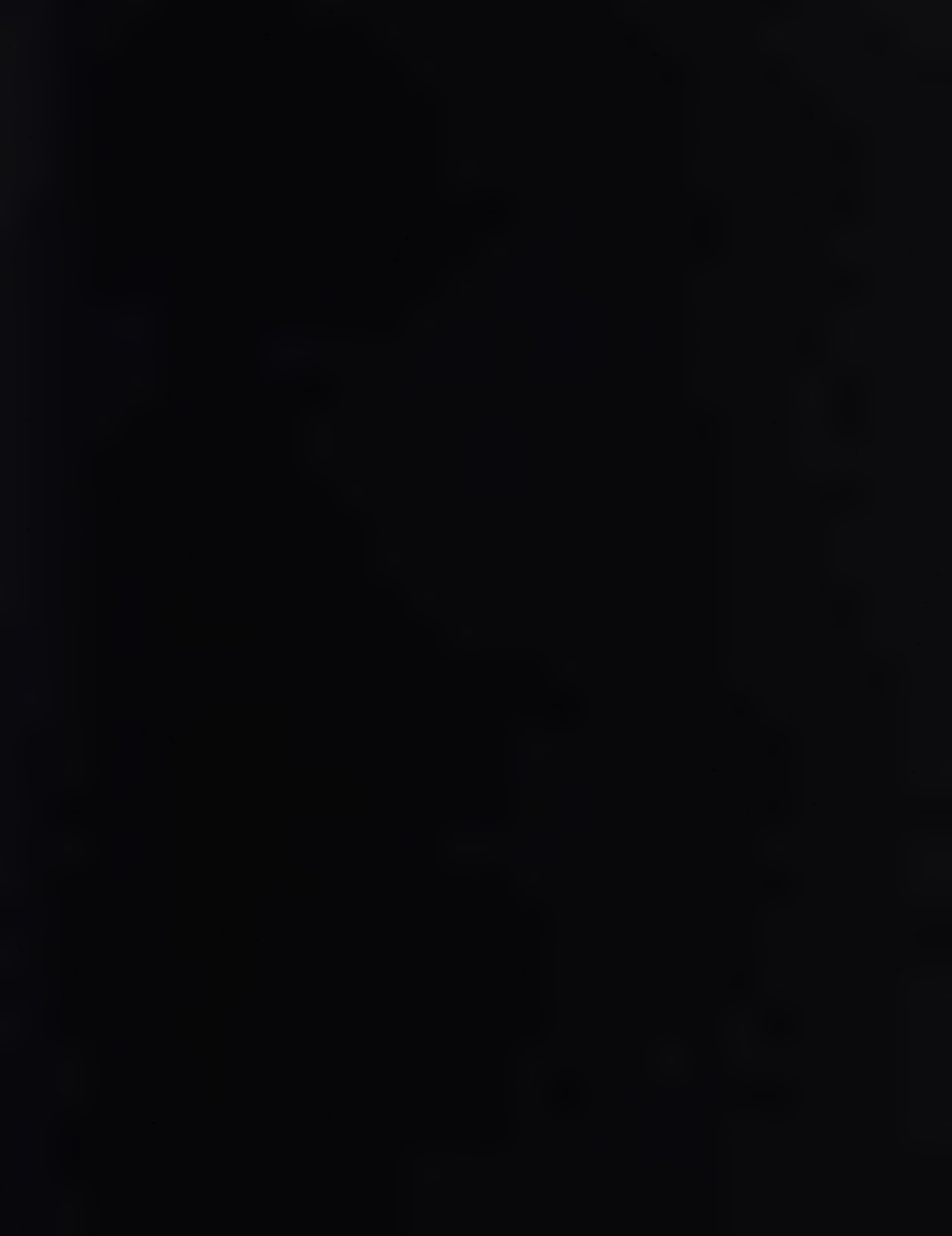
بدون عنوان | ۱۳۵۲ | رنگ‌وروغن روی مقوا | ۸۰ × ۱۱۰ سانتیمتر
Untitled | 1973 | Oil on cardboard | 110 × 80 cm



طبیعت بی‌جان | ۱۳۴۷ | رنگ‌وروغن روی مقوا | ۷۲ × ۴۳ سانتیمتر
Still Life | 1968 | Oil on cardboard | 43 × 72 cm



آثار
۱۳۸۹ ۱۳۴۷



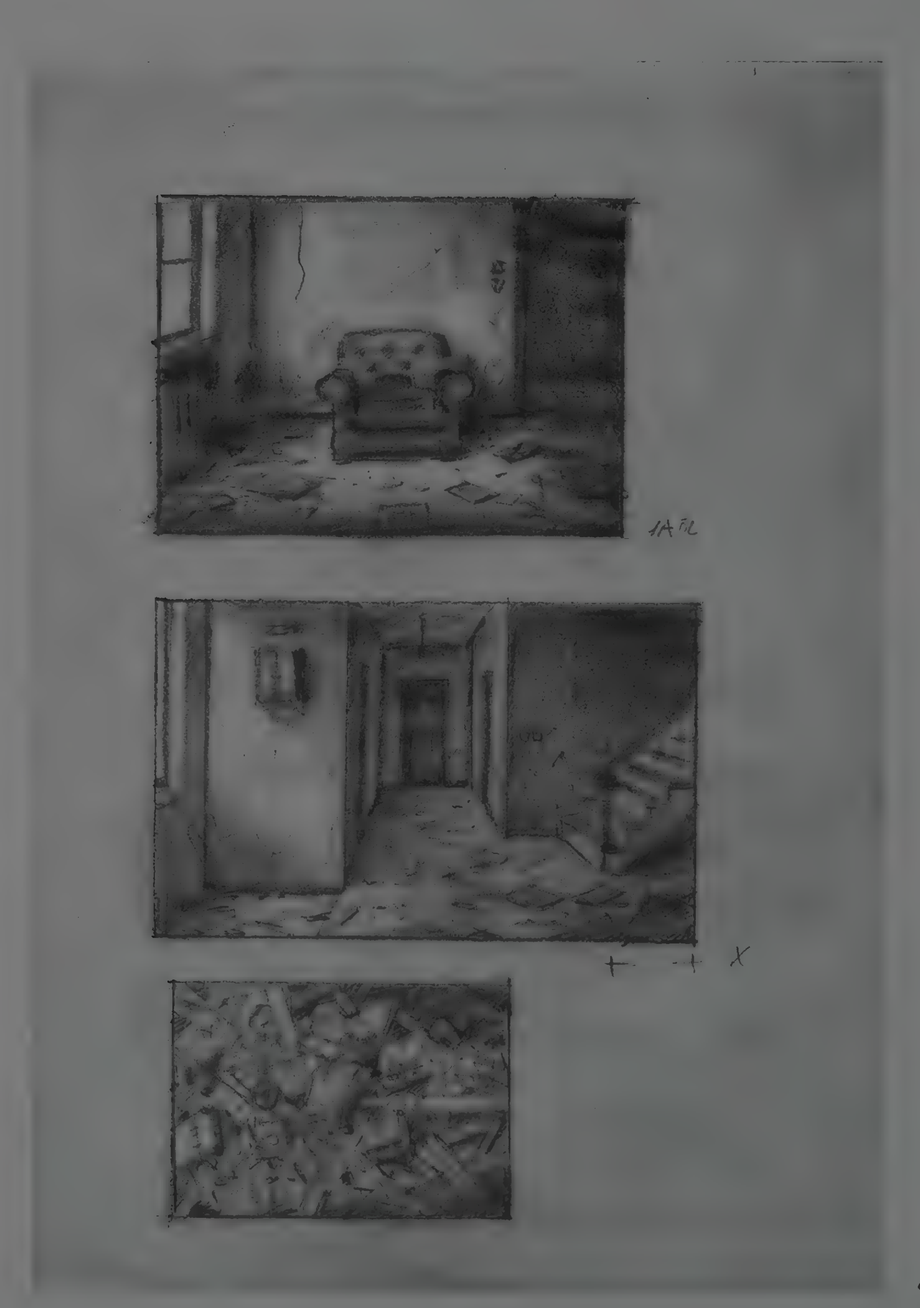
فیگور و طرز نشستن آن شباهت زیادی به یکی از فیگورهای قدیمی‌ام در سال ۱۳۵۷ داشت، با این تفاوت که این‌بار از بسیاری المان‌های دیگر تابلو صرف‌نظر کردم؛ و در دو قسمت بعدی تکرار همان فیگور و کاراکتر را در ژست‌های متفاوت می‌بینیم که حالت ترس و آسیب‌پذیری را تداعی می‌کنند. پس از پایان کار و در کنار هم قراردادن سه‌قطعه متوجه شدم که این فضا و نحوهٔ نمایش فیگورها دقیقاً چیزی است که من مدت‌ها در جست‌وجوی آن بودم؛ و این واقعه باعث شد که از آن به بعد کارهای مشابهی به‌وجود آورم که درمجموع، هدف یافتن فضایی بود که من در آن بتوانم با آزادی بیشتر فیگورهایم را جابه‌جا و به این ترتیب به ترکیب‌بندی‌های جدیدی در کارم دست یابم. در ادامهٔ این روند حتی توانستم فیگورهایم را به پرواز دربیاورم یا آنها را در حال سقوط تصویر کنم. این عمل من گاهی تصاویر مذهبی قدیمی را تداعی می‌کند که در آن قدیسین و فرشتگان در فضا معلق هستند، که عملاً در این نوع کارها محتوای کار درواقع بهانه‌ای برای به‌وجودآوردن چنین ترکیب‌بندی‌هایی بوده و درمورد کارهای من هم درست همین قاعده حاکم است، با این تفاوت که از حضور هر نوع محتوایی صرف‌نظر می‌کنم و تمرکز من بیشتر روی نحوهٔ قرارگیری فیگورها و ارتباط ترکیبی آنها روی صفحه است. درواقع، آنچه مرا وادار به این کار کرد، وسوسه‌ای بود که مدت‌ها در سر پرورانده بودم. ترکیب این ایده با فضایی کاملاً رئالیستی، دست آخر خصوصیاتی منحصربه‌فرد در کارم پدید آورد، که تصور می‌کنم در ادامهٔ کارم نقش بزرگی خواهند داشت. حادثهٔ بعدی در این کارها بازگشت اشیای در حال پرواز و سقوط است که آن‌هم به دلیل داشتن تشابه با کارهای قدیمی خودم، مثل ایدهٔ پرواز فیگورها، تازگی چندانی نداشت و درواقع کاری بود که من در دههٔ ۵۰ هم انجام داده بودم، ولی این‌بار در پی پیداکردن یک راه‌حل برای تکمیل ترکیب‌بندی‌هایم دوباره به آنها متوسل شدم تا در کنار فیگورهایم قرار گیرند. در یکی از آخرین کارها، که عنوان چرخ و فلک (صفحهٔ ۱۳۸) را به آن داده‌ام، باز کمی حال و هوای سوررئالیستی نیز به چشم می‌خورد، که واکنشی است درمقابل جنبش‌های جدید در نقاشی آلمان، به‌خصوص مکتب لایپزیگ که حس سوررئالیستی‌بودن را در ذهن تماشاچی بیدار می‌کند، بدون آن‌که در تحلیل‌ها سخنی از آن به زبان آورده شود.
از المان‌های دیگری که در کارهای جدیدم نسبت به گذشته بیشتر جلب توجه می‌کنند، دراپری‌ها و پارچه‌سازی‌های در حال وزیدن هستند، که باز ریشه در نقاشی‌های دوران باروک و رنسانس دارند. المانی که در ساختار این نوع آثار نقش بسیار مهمی داشته است و من سعی کرده‌ام این سنت قدیمی را با نگرشی تازه در تابلوهایم به‌کار بگیرم و باید اذعان کنم در حین انجام آن متوجه دشواری‌ها و پیچیدگی‌هایش شدم که قبلاً تصورش را نکرده بودم، مثل نقش چین و چروک‌ها در استحکام‌بخشیدن به ترکیب‌بندی کل تابلو، که درابتدا جدی گرفته نشده و به‌نظر کاری آسان می‌آید. البته، فکر می‌کنم این اتفاقی است که در بدو استفاده از یک المان جدید در کار هرنقاش می‌تواند رخ دهد، هرچند درمورد دراپری و نحوهٔ نشان‌دادن پیچ و تاب‌های تکه‌ای پارچه این دشواری‌ها کیفیتی متفاوت دارند، ولی از آنجا که این نوع آزمون برای من به‌عنوان تفنن در روند نقاشی محسوب می‌شوند، از این تجربه در کارهای بعدی به‌عناوین مختلف بهرهٔ زیادی بردم. تصور حضور فیگورها در کارهای جدیدم، بدون وجود این پارچه‌سازی‌ها، که درواقع مکمل‌های رنگی تابلو نیز هستند، غیرممکن است. آخرین نکته درمورد فیگورهای انسانی در کارهای جدیدم، که باید به آن اشاره کنم، تضاد ظاهری آنها با فضای اطراف‌شان است، که من عمداً در تشدید آن تلاش زیادی دارم. در البسه و آرایش فیگورها، سعی شده به‌نوعی امروزی جلوه کنند، ولی در اطراف‌شان به اشیایی برمی‌خوریم که اکثراً یا یادگارهایی از دوران گذشته هستند یا منشأ نباتی دارند. معماری اطراف آنها مکانی فراموش‌شده و در حال پوسیدن و فروریختن است. بیرون از این فضا، آفتاب در حال درخشش بوده و نوری که از دریچهٔ نامعلومی به درون می‌تابد، باعث سایه‌روشن‌هایی با کنتراست بالا می‌شود. درابتدا، هدف از این ترکیب‌بندی به‌وجودآوردن فضایی نامتعارف و محوکردن زمان و مکان مشخص و به این ترتیب القای نوعی بازی ذهنی بر بیننده است●

فیگورهای انسانی

نحوهٔ نگرش من به فیگور انسان و نقش آن، در نقاشی امروزم، تشابه زیادی به همان نحوهٔ نگرشم به مکان‌ها و اشیاء دارد؛ یعنی در وهلهٔ نخست نگاهی است شاید کاملاً فرمالیستی، بدون مضمون اجتماعی یا روانکاوانه. یک فیگور قبل از هر چیز یک فرم است که روی تابلو نقش می‌بندد و آنچه این فرم را از فرم‌های دیگر مجزا می‌کند، علائم و مشخصات متفاوت آن است؛ ولی چون من به‌خاطر داشتن گرایش‌های رئالیستی، کمی بیشتر وقت صرف این نوع علائم و مشخصات می‌کنم، دائماً در جست‌وجوی راه‌حل‌هایی هستم که بتوانم آدم‌هایم را، علاوه بر داشتن تمام کیفیت‌های یک کار واقعگرایانه، در دنیایی غوطه‌ور کنم که ساختارش از نمادهای مختلف تاریخ هنرهای تجسمی تشکیل شده است. به‌همین خاطر در استفاده از بسیاری از الگوهای آشنا در نقاشی هراسی ندارم.
آنچه در محتوای این نوع تابلوها در حال رخ‌دادن است، هم می‌توان جدی گرفت و هم به‌حساب تأثیرات مختلفی گذاشت که این نوع نگرش در من داشته و در خیلی از موارد هم، برخلاف آنچه در نگاه اول در کارهایم تداعی می‌شود، اتفاق خارق‌العاده‌ای در حال به‌وقوع پیوستن نیست؛ بلکه دلیل اصلی جلوهٔ دراماتیک این تصاویر صرفاً ثمرهٔ ژست فیگورها و نحوهٔ نورپردازی است؛ ژست و حرکت‌هایی که برای اکثر آنها از نقاشی‌های دوران رنسانس و باروک الهام گرفته‌اند و نور و سایه‌هایی که باز ریشه در چنین آثاری دارند. گاهی انسان‌های من در فضا معلقند یا در حال سقوط از مکانی ناشناس، که این ایده را نیز از نقاشی‌های مذهبی غربی گرفته‌ام، با این تفاوت که آدم‌های من، برخلاف این نوع تصاویر، نه فرشتگان بال دارند و نه قدیسین با هالهٔ نور در اطراف سرشان؛ چون فکر می‌کنم برای نقاشی امروز ــ برخلاف آن ادوار ــ احتیاجی به چنین مضامینی نیست؛ زیرا چشمان تماشاگر امروزی، برحسب عادتی که کرده، می‌تواند برای هر تصویری که می‌بیند، مضامینی اختراع کند و این یکی از پیامدهای بمباران تصویری است که انسان امروزی هر روز و هر دم زیر آن زندگی می‌کند. به‌خاطر همین هم هست که من تصور می‌کنم دادن شخصیت به فیگورهایم کاری است بیهوده و غیرضروری و سعی‌ام بر این است که حتی تا جای ممکن آدم‌هایم کاملاً ناشناس و تا حدودی مرموز بمانند؛ و فقط در موارد خیلی استثنایی اشخاص واقعی و به‌خصوصی را نقاشی می‌کنم. ولی در اینجا این سؤال مطرح می‌شود که، چرا فیگورهای من دائماً در فضاها و ژست‌هایی مشابه تکرار می‌شوند و هیچ‌گاه نشانی از شادی و نشاط در دنیای‌شان نیست؟ فکر می‌کنم آدم‌های من همگی یک مشکل اساسی و مشترک دارند و آن عدم درک ضوابط و قواعد جامعهٔ متمدن جهان امروز است و به‌همین خاطر در انزوای ناشی از آن دائماً در ستیز با ترس‌ها و بی‌ثباتی‌های زندگی‌شان هستند. پیداکردن یک راه‌حل برای آنچه آنان را احاطه کرده، به‌نظرشان عملی بیهوده و عبث می‌آید. درواقع، این نوع انسان مرکزیت موضوعات تابلوهای من بوده و باعث و بانی اتفاقاتی است که در آنها رخ می‌دهند. البته، برایم کاملاً محرز است که این نوع نگرش درست نقطهٔ متضاد نگرش من در سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ است و به همین دلیل هم بار پیام اجتماعی کارهای جدید به‌مراتب کمتر شده و جای خود را به چیزهای دیگر مثل تمرکز بیشتر در زمینه‌های تصویری و تاریخی داده است. آنچه در کارهای قبلی تحت تأثیر شرایط اجتماعی آن زمان برایم بسیار مهم بود، یعنی نشان‌دادن طبقات خاص جامعه همراه با پیام‌های مشخص و معین مثل انقلاب و جنگ، آرام‌آرام جای خود را به موضوعات و فضاهایی داده که مسائل دنیایی و همه‌گیر را مطرح می‌کنند؛ مسائلی که زیر لوای خود میلیون‌ها انسان را در دنیا به اسارت گرفته و عذاب می‌دهند و ارمغان‌های‌شان جز انزوا و گمگشتگی و بی‌هدفی چیز دیگری نیست.
اولین‌باری که این تیپ انسان در کارهایم ظاهر شد، سال ۱۳۶۳ بود. در آن زمان فکر به‌وجودآوردن یک کار سه‌لتی را مدت‌ها در سرم پرورانده و مطمئن بودم ترکیب‌بندی آن باید توأم با فیگورهای انسانی باشد (صفحات ۸۰ و ۸۱)، ولی هیچ‌نوع محتوایی هنوز به ذهنم خطور نکرده بود؛ و از آنجایی که نمی‌خواستم حتماً یک پیام اجتماعی را در آن مطرح کنم، طرح‌های اولیه‌ام را بیشتر روی حرکت پیکرها و نقش نور روی آنها متمرکز کردم، که در لت وسط حرکت

روش و روند

در وهلهٔ نخست، بزرگ‌ترین و مهم‌ترین کاربرد طرح‌های اولیه و یادداشت‌های تصویری من داشتن منبعی اســت از ایده‌های مختلف که بتوان هر لحظه به آنها رجوع و یکی از آنها را به‌عنوان اســاس کار برای تابلوی بعدی انتخاب کرد؛ و نقش بعدی آنها کاستن مشکلات احتمالی و هموارکردن روند نقاشــی است. درضمن، یک طرح اولیه می‌تواند نشان‌دهندهٔ حدود و ثغور حجم کار بوده و اطلاعات موجود در آن قادر است از برخی کجروی‌ها جلوگیری کند.



نمونه‌ای از یادداشت‌های تصویری من

ذهنیاتم از آنها استفاده می‌کنم، حالتی استعاری به خود می‌گیرند؛ و باز به همین دلیل تصور این را دارم که وجود مکان‌ها و اشـیایی که خیلی از انسـان‌های دیگر به‌نحوی با آنها آشنایی دارند، باعث برقراری ارتباط راحت‌تر و برانگیختن حس داشتن وجوه مشترک با کارها بشود. امیدوارم این توضیح اجمالی برای روشـن‌کردن نحوهٔ انتخاب موضوع، که برای گروهی از کارهایم نقش اساسی دارد، و کاربرد ترکیبی از روایات و واقعیت‌ها، باعث این تصور نشـود که من همیشه با بهره‌گرفتن از چنین موضوعات نوستالژیک، کارم را آغاز می‌کنم؛ بلکه آنچه گفته شد درواقع یکی از بهانه‌هاست که من به‌عنوان نقطه‌ای برای شروع کارم از آن یاری می‌گیرم.



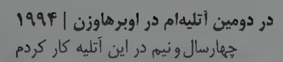
آتلیهٔ اوبرهاوزن | ۱۹۹۴

همگی همرنگ شده بودند، در عین وحشت‌آور و ترسناک‌بودن، خیلی تماشایی و جالب بودند و مرا یاد قصه‌های مادربزرگ می‌انداختند.
تمامی افراد خانوادهٔ من و دوستان‌شان، که آنها هم سرنوشت‌های مشابهی را پشت سر گذارده بودند و با هم رفت‌وآمد داشتند، لباس‌های مشابهی به تن می‌کردند؛ به‌عنوان مثال، مردان کلاه‌شاپوهای مخصوصی به‌سر می‌گذاشتند یا جنس کفش‌های‌شان شباهت زیادی به هم داشت. زن‌ها در نحوهٔ زندگی و رفتارشان می‌توانستند همه با هم خواهر یا مادر و دختر باشند، وقتی دور هم جمع می‌شدند. هریک از آنان قصهٔ غم‌انگیزی از گذشته تعریف می‌کرد که در خیلی از موارد منجر به گریستن بقیه می‌شد. در هر حال، دنیایی جالب و جذاب، متفاوت و غیرقابل قیاس با بقیهٔ جامعه‌ای بود که من در آن زندگی می‌کردم.
یادم می‌آید در انباری یکی از خانه‌هایی که در آن زندگی می‌کردیم، انبوهی از چمدان‌های قدیمی روی هم تل‌انبار شده بودند و بعضی از آنها واقعاً از آن طرف آب آمده بودند و با چمدان‌های اینجایی خیلی فرق داشتند. من عاشق یکی از آنها شده بودم که قرمزرنگ بود و نوک هر گوشهٔ آن یک محافظ حلبی به رنگ سیاه داشت و چفت‌وبست‌هایش براق ولی زنگ زده بودند؛ و داخل یکی از این چمدان‌ها اسباب‌بازی‌های کهنه‌ای نگهداری می‌شد، که تکلیف آدم با آنها روشن نبود که آیا دورانداختنی هستند یا می‌توان هنوز با آنها بازی کرد. عروسک‌هایی که بی‌دست‌وپا بودند و ماشین و قطارهایی که چرخ نداشتند و صدهاخرت‌وپرت دیگر، که اصلاً معلوم نبود به چه دردی می‌خورند! وسایل آشپزخانه و رختخواب‌ها هم با آنچه از خانه‌های دیگر می‌شناختم، فرق داشت؛ به‌عنوان مثال، یک فِر نفتی داشتیم که در آن شیرینی‌ها و چیزهای عجیب دیگر پخته می‌شد، که مشابه آن را از هیچ مغازه‌ای نمی‌شد خرید.
ولی زیباترین خاطراتم مربوط به روزهایی بودند که پدرم مرا با خود به پشت صحنهٔ تئاتر و استودیوهای فیلمبرداری می‌برد و روایاتی که در آنجا از همکارانش از گذشته و بدو شروع کار تئاتری یا سینمایی‌شان می‌شنیدم. یکی از تلفیقات در کارهایم تلفیق روایت‌های اعضای خانواده و چیزهایی بود که در دنیای تئاتر و فیلم، به‌خصوص صحنه‌های ساخته و پرداختهٔ پدرم، دیده بودم؛ پرسپکتیو اتاق‌ها و نحوهٔ قرارگرفتن مبلمان، اشیای کهنه و فراموش‌شده و، مهم‌تر از همه‌چیز، چمدان‌ها در اندازه‌ها و رنگ‌ها و مدل‌های مختلف. از خصوصیات دیگر خانه‌ای که من در بچگی در آن زندگی می‌کردم، حضور مقادیر زیادی پارچه‌های رنگارنگ بود، که اکثراً پدرم برای استفاده در صحنه‌پردازی‌هایش آنها را تهیه می‌کرد و پس از پایان هر پروژهٔ فیلمبرداری آنها را به خانه می‌آورد، که یا تکه‌هایی از پارچهٔ البسهٔ بازیگران بود که در خیاط‌خانهٔ تئاتر اضافه آمده بودند و معمولاً رنگ‌های خیلی زیبا و متنوع داشتند یا قطعات طولانی و بی‌انتها که برای متن‌ها و پرده‌های انتهای صحنه استفاده شده و دیگر مورد مصرف نداشتند. بنابراین، خانهٔ ما همیشه پر از پارچه بود، در اندازه‌ها و رنگ‌های مختلف؛ و تا زمانی که مادرم جایی برای آنها در این خانهٔ بسیار کوچک پیدا می‌کرد، در گوشه‌کنار اتاق‌ها ولو بودند؛ و فکر می‌کنم شیفتگی‌ای که من در تصویرکردن چین‌وچروک پارچه‌ها در کارهایم دارم، از آنجا سرچشمه می‌گیرد. پرده‌های عظیمی که گاهی مادرم ناچار بود آنها را پس از شستن‌شان از پشت‌بام تا کف حیاط آویزان کند، بدون آن‌که هدفی در استفاده از آنها باشد. قواره‌های غول‌آسای پارچه گاه مرا به یاد بادبان کشتی‌ها و وقتی در گوشه‌ای افتاده بودند، چین‌وچروک‌های‌شان یاد کوه‌ها و دره می‌انداخت. دلیل اشارهٔ من به این عوامل، یعنی نوع برخورد من با واقعیت‌ها و از طرف دیگر روایات اجدادم و خاطرات کودکی‌ام و تأثیر آنها روی نحوهٔ انتخاب موضوع کارهایم، این است که از این طریق بتوانم محتوای تابلوهایم را بهتر توجیه کنم، هرچند فکر می‌کنم هر اثر هنری باید این ویژگی را داشته باشد که بیننده را بدون این نوع اطلاعات نیز بتواند تحت تأثیر قرار دهد. به همین دلیل هم من سعی می‌کنم مکان‌ها و آدم‌هایم همیشه ناشناس بمانند و هیچ‌گاه شرایط یا زمان به‌خصوصی را بازنمایی نکنند تا بیننده بتواند در برقراری رابطه با آنها دچار اشکال نشود. درواقع، کارها، درارتباط با منابعی که من در تغذیهٔ

به انعکاس کامل و صحیحی از شـیء یا فیگور مورد نظرم نیست، از اشیای واقعی یا دوربین عکاسی کمـک می‌گیرم. علی‌الخصوص درمورد فیگورها این رویه صـدق می‌کند. یکی از دلایلی هم که در اسـتفاده از عکس به‌عنوان مدل حتی‌الامکان پرهیز می‌کنم، تلاشی است که من در فاصله‌گرفتن از به‌وجودآوردن تابلوهای فتورئالیستی دارم؛ چون هدف من به‌کل چیز دیگری است. بدین ترتیب روند کار من مسیری ماجراجویانه به خود می‌گیرد و هر تابلو از شروع تا پایان خاطرات خاص خودٍ را به‌جای می‌گذارد، که چه‌بسـا بعضی از این خاطرات توأم با تلخی و عدم رضایت هم هسـتند؛ مثلاً، بد نیست به این اشاره کنم که در خیلی از آنها دوباره‌کاری روی قسمتی از تابلو جزء اتفاقات اجتناب‌ناپذیر است. ولی کلاً باید بگویم در رسـیدن به هدفی که در ذهنم اسـت، به‌ناچار باید وقوع برخی از ناگواری‌ها را هم بپذیرم؛ اما دربارهٔ واقعیت و واقعیتگرایی؛ به عقیدهٔ من، خیلی از نقاشان، که هدف‌هایی مشابه در کارشان دارند، تجربیات مشابه می‌کنند و در انعکاس واقعیت و نشان‌دادن آن بسیاری از این دوره‌های کاری را در خلق آثارشان پشت سر می‌گذرانند.

حال می‌رسـیم به نقش عامل بعدی در کارهایم یعنـی روایت‌ها. موضوع مهاجرت یکی از تم‌های اصلی و اساسـی در کارهای من اسـت، که طبیعتاً به‌خاطر گذشـتهٔ اجدادم تأثیـر زیادی روی من گذاشـته اسـت. قصه‌های مادربزرگ‌ها و پدربزرگ‌ها ــ که قبلاً نیز به آنها اشاره کردم ــ ناشی از ترک محل زندگی سابق و آمدن‌شان به این دیار و بهتر بگویم بازگشت پدربزرگ‌ها به موطن‌شان و بی‌وطن‌شدن مادربزرگ‌ها و مشقات توأم با آن هرگز از افکار من محونشده و بالعکس با رجوع به احوال زندگی انسان‌هایی که سرنوشت‌های مشابه داشته‌اند، عطش من برای بیشتر دانستن و تصور این شرایط همیشه شدت پیدا کرده و با آنچه آنها در تعریف خانه‌های رهاشده‌شان بازگو می‌کردند، که در خیلی از موارد ارزش‌های زیادی برای ثبت به‌صورت تصویر یا نوشـته داشـتند، منبعی عظیم از موضوعات برای نقاشی من بوده است.

در کودکی سعی می‌کردم هرچه را می‌شنیدم با واقعیت اطرافم تطبیق دهم؛ مثلاً، وقتی پنجٍ ـ شش‌ساله بودم، خانه‌های رها شده و متروکه نظرم را جلب می‌کردند. در همسایگی ما باغی نسبتاً بزرگ بود که در وسـط آن چنین خانه‌ای قرار داشـت و من با همبازی‌هایم گاهی شـهامت به‌خرج داده و از پنجرهٔ شکسته‌ای وارد آن می‌شدیم و در همان زمان دیدن مبلمان پوسیده و وسایل زندگی، که طی سال‌ها



در دومین آتلیه‌ام در اوبرهاوزن | ۱۹۹۴
چهارسال و نیم در این آتلیه کار کردم

سحر کرده که گاه تصور می‌کنم می‌شود هزاران تابلوی دیگر بر این روال کار کرد، ولی تأیید این نوع ادعا، به دلیل تحولات ذهنی و حسی، که در طول زمان به‌وقوع می‌پیوندند، عملی نیست و احتمال این‌که در آینده کل این فضاها جای خود را به چیز دیگری، که کاملاً متفاوت است، بدهند، همیشه بوده و هست.

ترکیب روایت‌ها و واقعیت‌ها

منبع تغذیهٔ فکری من در انتخاب موضوع برای کارهای جدیدم ترکیبی از چندچیز مختلف است. درواقع، تمام مدت دو عامل اساسی تعیین‌کنندهٔ نهایی در انتخاب موضوع کارهای من هستند: یکی واقعیت، یعنی آن‌طوری که من زندگی را می‌بینم و لمس می‌کنم و دوم، روایاتی که می‌شنوم یا شنیده‌ام. درمورد اول آنچه برایم همیشه جذاب بوده و هست، خانه‌ها و اشیای رهاشده و تأثیر گذر زمان بر آنهاست، که برای تصویرکردن‌شان از حربه‌های مختلف استفاده می‌کنم؛ مثلاً، درمورد فضاهای درونی ساختمان‌ها اکثراً از ذهنیاتم کمک می‌گیرم؛ چون بیشتر اوقات سعی‌ام بر این است که در استفادهٔ زیاد از عکاسی، تا آنجا که ممکن است، پرهیز کنم. به همین دلیل اگر در جایی فضایی مشابه می‌بینم یا یادداشتی از آن برمی‌دارم یا حتی‌الامکان خصوصیات محیط آنجا را به‌خاطر می‌سپرم؛ و به این ترتیب عادت کرده‌ام جنسیت خیلی از اشیاء را هم با همین روال بدون داشتن مدل زنده، نقاشی کنم. تا چه اندازه در بازنمایی آنها و مطابقت‌شان با واقعیت موفق هستم، هرگز درنخواهم یافت، ولی در این‌که در نحوهٔ کار دستخط خود را به جای می‌گذارم، شکی ندارم. از آن گذشته، دشواربودن این روش هر بار آزمونی است که با درنظرگرفتن تمام مشقاتش دست آخر باعث خرسندی‌ام می‌شود.

آنچه در برخی از موارد مرا یاری‌ام می‌دهد و کمی از بار پیچیدگی‌ها کم می‌کند، اکثراً طراحی‌های اولیه و اسکیس‌ها هستند که معمولاً به چند نوع تقسیم شده‌اند: گروه اول، اسکیس‌های یادداشت‌واری هستند که معمولاً در اندازه‌های کوچک و سریع کار می‌شوند؛ و تلاش می‌کنم تمام طرح‌ها و ایده‌ها را، که امکان اجرای‌شان روی بوم یا کاغذ هست، ساده و بدون جزئیات زیاد ثبت کنم. گروه دوم، معمولاًمشتق از اسکیس‌های گروه اول هستند و در اشل‌های کمی‌بزرگ‌تر و با جزئیات بیشتر کار می‌شوند. این طرح‌ها به من اجازه می‌دهند که عملی یا غیرعملی‌بودن سوژه را راحت‌تر بررسی کنم؛ و به همین دلیل است که در بعضی از موارد، با توجه به نبود امکانات کافی برای اجرای کار اصلی، از آنها صرف‌نظر می‌کنم، ولی در اسکیس‌هایی که متوجه تطابق آنها با توانایی‌های کار می‌شوم، به سراغ مرحلهٔ بعدی (یعنی اسکیس‌های گروه سوم) می‌روم، که اسکیس‌هایی نهایی هستند و در آنها معمولاً حتی جزئی‌ترین عناصر تابلو منعکس می‌شود؛ به‌عنوان مثال، این رویه اغلب برای تابلوهایی که در آنها منظرهٔ داخلی یک بنا دیده می‌شود، صدق می‌کند؛ ولی در خیلی از کارهایم بدون آمادگی قبلی با یک قلم‌موی نازک و رنگ و روغن خیلی رقیق شروع به طراحی روی بوم می‌کنم، که معمولاً این خطوط بیشتر حالت‌های هندسی و در وهلهٔ اول برای پیداکردن یک راه‌حل مناسب برای ترکیب‌بندی اولیه دارند. پس از آن شروع به گذاشتن لکه‌های رنگی می‌کنم که کار را شبیه به یک تابلوی کنستر کتیویستی یا آبستره می‌کند؛ یعنی کارم در خیلی از موارد اساسی آبستره یا کنستر کتیویستی دارد و در همین مرحله هم هست که شروع به اصلاحات اولیه کرده با تغییردادن جای لکه‌های رنگی و فرم‌ها تصمیم نهایی را برای مرحلهٔ بعدی می‌گیرم و معمولاً پس از یک یا دو روز کار روی بوم شروع به انتخاب اشیاء و فضا کرده، از لکه‌های رنگی که قبلاً به جای گذاشته‌ام، نوع و کیفیت آنها را مشخص می‌کنم. این رویه در بسیاری از موارد درمورد طبیعت‌بی‌جان‌ها صادق است. با این برنامهٔ کاری ـــ ضمن آزادی‌ای که دارم ـــ می‌توانم از مراحل مختلف کار لذت بیشتری ببرم و گاه تا آخرین ضربهٔ قلم‌مو حس می‌کنم یک دورهٔ کامل تاریخ هنر نقاشی را با یک چرخش بالعکس، تجربه کرده‌ام؛ یعنی از یک بوم مونوکروم، که اکثراً رنگ کلی کارم را تعیین می‌کند و طبیعتاً نوعی قهوه‌ای است، شروع و پس از گذشتن از مراحل کاملاً انتزاعی و کنستر کتیویستی، آرام‌آرام به واقعیت می‌رسم و دست آخر شروع به کار روی جزئیات می‌کنم. درمواردی که حس می‌کنم قدرت تصور من قادر

واقعگرایی) کار مرا تهدید کند، می‌بایست شامل حال خیلی از انواع متداول نقاشی آن روز، که عملاً تکرار آثار کلاسیک‌مدرنیست‌ها بود، نیز می‌شد. از آن گذشته، اینجا و آنجا می‌دیدم و می‌شنیدم که در نقاشی غرب هم هستند کسانی که این نوع گرایش را جایگزین ادامهٔ جهت‌گیری‌های فرمالیستی و انتزاعی کرده‌اند؛ و حضور فتورئالیسم و هایپررئالیسم و مکاتب رئالیسم مادرید یا وین و کارهای نقاشانی مثل گرهارد ریشتر آلمانی گواه این ادعا بود. بنابراین، گرایشی که من در خودم حس می‌کردم نمی‌توانست زیاد هم بی‌مورد باشد. این‌که من از نظر فنی به سنت‌های قبل از امپرسیونیسم بیشتر علاقه نشان می‌دادم تا به روش‌های بعد از آن هم نمی‌بایست اشکالی در کارم ایجاد می‌کرد. ازآن‌گذشته، از نقطه‌نظر تاریخی، درمورد دینی که امپرسیونیست‌ها نسبت به گوستاو کوربه و مانیفست رئالیسم او در قرن نوزدهم داشتند، خیلی به‌ندرت بحث و گفت‌وگو شده است. درصورتی‌که بدون کوربه احتمال این‌که نقاشی تحلیلی مسیر دیگری برود یا اصلاً به‌وقوع نپیوندد، غیرقابل انکار است؛ و این خود نشان‌دهندهٔ جایگاه مهمی است که رئالیسم در نقاشی دارد. از نکات دیگری که وقتی سخن از رئالیسم است باید درموردش صحبت شود، سوءاستفاده‌هایی است که در زمینه‌های سیاسی از آن شده، مثل به‌قدرت‌رسیدن فاشیسم در آلمان سال ۱۹۳۳، که منجر به رانده‌شدن مدرنیست‌های بزرگ از آن کشور و برقراری قواعد هنر رئالیسم سوسیال‌ناسیونالیستی شد و تدوین مانیفست سوسیال‌رئالیسم توسط رهبر انقلاب بلشویکی روسیه ـــ ولادیمیرایلیچ لنین ـــ در سال ۱۹۱۸ هم جلودار فعالیت هنرمندان مدرن و پیشرو در آن سرزمین شد، که این دومورد در بدنام‌کردن این سبک و کاستن محبوبیت آن در جوامع بین‌المللی هنری نقش به‌سزایی داشتند. البته، امروزه به دلیل افزایش محبوبیت نگرش‌های پُست‌مدرنیستی، این نوع موضع‌گیری‌های تردیدآمیز در قبال جنبش‌های واقعگرایانه روزبه‌روز محوتر و کمرنگ‌تر می‌شوند و البته این را نیز باید در نظر گرفت که موضوعات و تم‌های آثار نقاشان جوان، که در این زمینه فعالیت دارند، نیز تحت تأثیر روح زمانه و جریانات جاری دنیا به‌کل عوض شده است؛ به‌عنوان مثال، محبوبیت کارهایی که در آن صورت‌های بزرگ به‌سبک واقعگرایانه نقاشی شده‌اند و بانی و بیانگذار آن چاک کلوز، نقاش فتورئالیست آمریکایی است، در نمایشگاه‌های بین‌المللی غرب، نمایانگر موقعیتی است که این نوع آثار در جایگشایی خود در میدان نقاشی امروز به‌دست آورده‌اند. البته، آنچه من به‌طور کوتاه و اجمالی درموردش اشاره‌هایی کردم، در خیلی از محافل هنری می‌تواند موضوع مباحث طولانی و عمیق باشد، ولی قصد من فقط شرح شرایط فکری و ذهنی خودم هنگام به‌وجودآوردن کارهای این دوره بود؛ و باید اذعان کنم که برای موشکافی و بررسی بیشتر این مقوله بهتر است نظر برخی از محققین هنر را، که در این زمینه اطلاعات جامع‌تری دارند، پرسید. من به‌عنوان نقاش این تابلوها ترجیح می‌دهم بیشتر درمورد روند کار و تا حدودی مسائل فنی آن صحبت کنم.

آخرین نکته‌ای که درمورد کارهای این دوره به‌نظرم می‌رسد، نقش عنصر نور است که درواقع از عوامل اصلی ترکیب‌بندی‌ها و ایجاد فضاها در این تابلوها به‌شمار می‌رود. در این مورد هم باید بگویم یک بازنگری در کارهای استادان باروک، به‌خصوص ورمیر، تأثیر بزرگی بر من گذاشت. البته، استفاده از تابش نور از پنجره‌ای در سمت چپ تابلو ـــ آن‌طور که در اکثر کارهای من دیده می‌شود ـــ در کارهای خیلی از نقاشان دیگر هم تکرار شده، ولی من به‌شخصه فکر می‌کنم در کار ورمیر به حد اعلای زیبایی خود رسیده است. از دیگر نقاشانی که از چنین نورپردازی استفاده کرده‌اند باید به ادوارد هاپر، نقاش آمریکایی قرن بیستم، اشاره کرد که بازنمایی فضای درون یک اتاق و تأثیر نور را در آن با مهارت بسیار منعکس کرده است. کلاً کارهای این دوره بزرگ‌ترین تأثیر را بر کارهای بعدی من گذاشتند که تا به‌امروز هم ادامه یافته است و درواقع ریشهٔ خیلی از کارهایی که امروز انجام می‌دهم، از آن زمان سرچشمه می‌گیرند. بین سال‌های ۱۳۷۱ و ۱۳۷۲ ـــ به دلایلی برای مدت چندماهی ـــ دوباره شروع به نقاشی تابلوهایی کردم که کاملاً آبستره و حتی مونوکروم بودند، ولی طولی نکشید که باز به همین روال فعلی بازگشتم.

نمی‌دانم چرا و به چه دلیل فضایی را که در تمام طول سال‌های اخیر از آن بهره گرفته‌ام، مرا چنان

را از خبرهای مطبوعاتی و درارتباط با رویدادهای روز انتخاب می‌کردم؛ مثلاً، تابلوی آخرین سفر، که تحت تأثیر داستان سفر یک روستایی برای پیداکردن کار به تهران و کشته‌شدنش در درگیری‌های خیابانی دوران انقلاب بوده، کار کردم. تابلو، یک اتاق و یک میز را نشان می‌دهد که چمدانی کهنه روی آن قرار دارد و داخل چمدانِ باز پیراهن سفید خون‌آلودی دیده می‌شود. فکر می‌کنم این‌بار برای نشان‌دادن مرگ و سفر آخرَت، باز به ابرهایم متوسل شدم.
از عناصر دیگری که در این دوره بارها تکرار شده‌اند، طاقچه‌های سنتی ساختمان‌های قدیمی هستند که من آنها را بارها در سفر به شهرهای مختلف دیده و حتی در خانه‌ای که چنین طاقچه‌هایی داشت، مدتی زندگی کرده بودم. اشیایی که درون این طاقچه‌ها تل‌انبار می‌شدند، برایم جذابیتی خاص داشتند؛ و اکثراً لوازم شخصیِ و روزمرهٔ یک فرد در آنجا دیده می‌شد. از آن گذشته این نوع طاقچه‌ها نمایانگر نوعی معماری کاملا سنتی و بومیِ است که کاراکتر خاصی به فضای درونی آن می‌دهد. در انتخاب اشیای درون این طاقچه‌ها عمداً به تضاد آنها با یکدیگر خیلی توجه کرده‌ام؛ مثلاً، روزنامه‌های کهنه در کنار یک اتوی برقیِ قدیمی یا شیشهٔ کوکاکولا در کنار ساعت شماطه‌ای، که سال‌هاست عقربه‌اش دیگر تکان نمی‌خورَد. در تابلوی میراث سرزمین فراموش‌شده (صفحهٔ ۷۲) برایِ اولین‌بار فضایی را کار کردم که بعدها نوعی الگو برایم شد. در این کار، که درمجموع کاری کاملا رئالیستی است، با مضمونی نه‌خیلی تازه و منحصربه‌فرد، بلکه کاملا کلاسیک و عادی، که تنها وجه تمایزش وجود اشیایی است امروزی، با کاراکتری سمبولیک، که بازگوکنندهٔ مقطعی از زندگی آدم‌های این دیار است، با اشاراتی نوستالژیک به خاطرات کودکی خودم مثل اسب قرمز، که برای بار دوم در گوشه‌ای از این تابلو در کنار دیواری، که هر لحظه احتمال فروریختنش است، ایستاده، روروکی که با زحمت بسیار در کودکی آن را سرهم کرده بودم، شکسته و از هم پاشیده بر رویش افتاده درون طاقچه‌ای که در وسط تابلو قرار دارد. خرت و پرت‌هایی که زمانی احتیاجات زندگی روزمرهٔ انسان‌هایی را تأمین می‌کرده‌اند و حال در زیر غبار خاکستری‌رنگ به فراموشی سپرده شده و کسی سراغ آنها نمی‌رود، دیده می‌شود. عکس‌های سیاه و سفیدی از آدم‌هایی که دیگر زندگی را با ما همراهی نمی‌کنند، جعبه‌ها و بُقچه‌هایی که هرگز گشوده نخواهند شد و اسرار محتویات آنها برای همیشه معما خواهد ماند، همه‌جا نشان از گذرایی زمان، که بی‌رحمانه همه‌چیز را درمیان دست‌های نامرئی‌اش خرد و تبدیل به خاکستر می‌کند، دیده می‌شود.
برای اولین‌بار برای نقاشی فیگورها تصمیم به استفاده از عکس گرفتم، ولی اشیاء را بیشتر اوقات از ذهنم یا از روی خود اشیاء می‌کشیدم. درمورد فیگورها سعی کردم آدم‌ها شبیه اشخاصی شوند که انگار همهٔ آنها را به‌نوعی می‌شناسیم و برخلاف فیگورهای دورهٔ سوررئالیستی، که حالت نمادین داشتند، این‌بار هدفْ نشان‌دادن اشخاصی بود که فقط می‌توانستند نمایندهٔ گروه خاصی از جامعه باشند؛ مثلاً، در تابلوی کُرد از عکسی که یک کارگر ساختمانی را با شلوار کُردی نشان می‌دهد، استفاده کردم؛ یا در نامه‌های دولتی (صفحهٔ ۷۰)، که در آن یک زن چادری در کنار یک بخاری نفتی نشسته، می‌خواستم درواقع مادری را تصویر کنم که انتظار خبری از فرزندش را، که ماه‌ها پیش به جبهه اعزام شده است، می‌کشد.
با به‌اتمام‌رساندن هرکدام از این تابلوها، یک قدم دیگر به نمایش صرف واقعیت نزدیک‌تر می‌شدم و البته به این عنصر هم، که در آنها بار واقعیتگرایی متناوباً در تغییر و تلاطم بود، واقف بودم و از این‌که هر بار ترکیب و ادغام آنها با المان‌های غیرمتعارف فضا را دوباره سوی سوررئالیسم سوق می‌داد، واهمه یا ابایی نداشتم؛ چون ــ همان‌طور که اشاره کردم ــ هدفم فقط نقاشی‌کردن برای خودم و تجربهٔ تکنیک‌ها و به‌وجودآوردن فضاهای جدید در کارم بود. تنها چیزی که فکرم را ناگهان مشغول خود می‌کرد، مقولهٔ رئالیسم یا واقعیتگرایی در نقاشی بود و طبیعتاً سؤال بزرگ برایم این بود که چه مقام و منزلتی این نوع نقاشی در حیطهٔ هنر معاصر می‌تواند داشته باشد و آیا اصولاً باید حتماً جایگاهی برایش در روند تاریخی و زنجیرهٔ تکاملی نقاشی امروز جست‌وجو کرد؟ که به نظر من هیچ‌نوع اجباری در این امر نبود؛ چون اگر قرار بود اشکالی در این نوع موضع‌گیری (یعنی گرایش به

پاپ‌آرت و انشعابات آن، مثل فتورئالیسم و هایپررئالیسم، دورهٔ خیلی از سبک‌های قدیمی به‌پایان رسیده بود. آنچه هم با یک پیشوند Neo به خورد جهان هنر داده می‌شد، برایم قابل قبول نبود و در خیلی از موارد این دلالان هنری بودند که از این قضیه بهره‌وری می‌کردند و یک‌عده تحلیلگر و منتقد برای این‌که از کار بی‌کار نشوند، مُهر تأیید بر آنها می‌زدند، ولی واقعیت این است که هیچ‌گاه نئواکسپرسیونیسم نمی‌تواند به اندازهٔ اکسپرسیونیسم مقام والایی داشته باشد و آنچه خارج از حیطهٔ نقاشی در زمینهٔ هنرهای تجسمی، مثل چیدمان‌ها و لندآرت و... رخ می‌داد، مدیون مارسل دوشان بود و ربطی به مشکل نقاشی نداشت. به‌نظر من این ادعا که منشأ همهٔ اینها یکی است و حال باید به جای نقاشی کار دیگری کرد، کاملاً بی‌جا و غیرمنطقی است. بنابراین، نقاشی باید ادامه پیدا می‌کرد، ولی به چه صورتی؟ سؤالی که هنوز هم بعد از این‌همه سال راجع به آن بحث‌های زیادی می‌شود و جوابی برایش پیدا نشده است. ترانس‌آوانگاردهای ایتالیا، وحشی‌های جوان آلمان، پُست‌مدرنیست‌های آمریکایی، هیچ‌کدام مقام و منزلت سبک‌ها و روش‌های مدرنیست‌های اوایل قرن بیستم را نتوانستند کسب کنند. ولی اگر جواب این باشد که هر نقاشی آزاد است و در کارش اجازهٔ هر نوع دخل و تصرف دارد، حتی تکرار آنچه بوده با کمی تغییرات، درنتیجه این حق را هم دارد تمامی تاریخ هنر را با کمی تغییر تکرار کند. منظور نهایی این‌که، نقاشی ماقبل مدرن هم باید حق تکرارشدن داشته باشد. در هر حال، اینها افکاری بودند که ذهن مرا در آن زمان مشغول می‌کردند و قدمی که می‌خواستم بردارم، از سویی شهامت زیادی می‌خواست و از سوی دیگر در حال شکل‌گیری بود و ــ همان‌طور که اشاره کردم ــ از دوران سوررئالیسم تنها ابرها باقی مانده بودند و در بعضی از کارهایم به‌چشم می‌خوردند، ولی مابقیِ هر تابلو مخلوطی بود از تکنیک‌های نقاشان قدیمی و نوعی واقعگرایی که من با درون، احساس وابستگی شدید با آن داشتم، و از این‌که کارها در عین داشتن تأثیرات زیاد از تاریخ هنر غرب دارای هویتی بومی نیز بودند، رضایت داشتم. در این روند بسیاری از عناصر نقاشی را دوباره برای خودم کشف می‌کردم؛ مثلاً، بازی با نور و سایه (دراپری یا پارچه‌سازی)، بازنمایی جنسیت اشیاء و... که برای نقاشی هرکدام‌شان دوباره به تصاویر کتاب‌های تاریخ هنر مراجعه می‌کردم، گاه برای کشیدن چندین شیء و عنصر مختلف در یک تابلو تحت تأثیر مکاتب مختلف قرار می‌گرفتم که این امر به‌هیچ‌وجه باعث شرمندگی‌ام نمی‌شد؛ چون درواقع می‌خواستم همه‌چیز را از نو یاد بگیرم و در خیلی از موارد موضوع تابلو بهانه‌ای بیش برای نقاشی‌کردن نبود و، از آن گذشته، این تابلوها را نه برای گالری‌ها و نه برای موزه‌ها کار می‌کردم. مهم‌ترین عاملی که در تمام مدت مرا یاری می‌کرد، لذتی بود که در حین کار می‌بردم و عکس‌العمل احتمالی صاحبنظران، مبنی بر معقول یا غیرمعقول بودن‌شان، برایم اهمیتی نداشت.

اولین کار از این دوره تصویری است از سه‌سالگی خودم که روی اسب چوبی قرمزرنگی نشسته و درمقابلم چارپایه‌ای است که پیراهنی آغشته به خون رویش قرار دارد (صفحهٔ ۶۲). این تابلو را از روی عکس سیاه و سفیدی که در سال ۱۳۳۲ پدرم از من گرفته، کار کردم، که در وهلهٔ اول مثل تابلوی تخم‌مرغ ابتدا متن بوم را قهوه‌ای کرده و پس از مدت‌ها جست‌وجو برای موضوع ــ چون دوست داشتم ترجیحاً یک شیء قرمزرنگ در وسط آن قرار داشته باشد ــ اسب چوبی دوران کودکی‌ام را انتخاب کردم. در قسمت بالای تابلو ردیفی از ابرهای کومولوس را می‌بینیم که در فضای اتاق شناورند. این عمل را چندبار دیگر تکرار کردم، ولی به دلیل شباهت‌های این ایده با کارهای رنه مگریت بعدها از آن صرف‌نظر کرده؛ و همین امر درواقع باعث شروع کارهایی شد که در آنها هیچ المان سوررئالیستی دیگری وجود نداشت.

درواقع، پیراهن آغشته به خون نمایانگر شرایطی است که تابلو در آن نقاشی شده، یعنی انقلاب و خونریزی‌های ناشی از درگیری‌های انقلابیون و نیروهای دولتی. تابلوهای بعدی زمستان ۵۷ و کرد بودند. در زمستان ۵۷ صرفاً پیرمردی را می‌بینیم که در قهوه‌خانه‌ای نشسته و از پنجره‌ای ناظر درگیری‌های خیابانی زمان انقلاب است و تابلو کاملاً عاری از خصوصیات کارهای گذشته است، ولی در تابلوی کرد (صفحهٔ ۶۳)، باز ردیف ابرها را می‌بینیم که بازگشته‌اند. گاهی موضوعات کارهایم

درموردشان چنین نوشت: «گذر از دنیای واقعیت به کهکشان فراواقعی آسان است. همهٔ ما رؤیاهای خود و ضمیر ناخودآگاه‌مان را داریم و در هزارتوهایش، اوهام پیدا و ناپیدای‌مان را زندگی می‌کنیم؛ اما بیان آنچه در دنیای به‌شدت تصویری و به‌ندرت تعریف‌شدنیِ فراواقعی می‌گذرد، کاری دشوار است. سوررئالیست‌ها، هنرمندان سرگردان این وادیِ پهناورند که خرد در آن وامی‌ماند و اندیشه، افق‌های گسترده برای پرواز می‌یابد. هم از این روست که هر اثر، دریچهٔ دنیایی به‌کلی تازه بر ما می‌گشاید و هر هنرمند به توان آفرینشگری بدل می‌شود که گویی از منبع الهامی یگانه و بی‌همتا، توش و توان می‌گیرد. واحد خاکدان از نگارگران کارآزمودهٔ معاصر است که در کارهایش به ترجمه و تفسیر درونی‌ترین لایه‌های ذهن انسانی می‌پردازد؛ ذهنی که در خود، خاطرهٔ مشترک همهٔ انسان‌های تاریخ را ثبت کرده است. تابلوهای خاکدان به تصویرهایی رمزآلود از جهانی پنهان در ورای دنیای ملموس ما می‌مانند که انگار صندوقی دربسته و ناگشوده را دربرابر دیدگان ما می‌گشاید. و شگفتا که در این صندوق جادوییِ مانده از قرن‌ها و درمیان اشیاء و موجودات سنگواره‌شدهٔ درونش، ناگهان به نمودهایی نو و امروزین برمی‌خوریم. به چیزی که تسلسل و تمرکز ذهن ما را به‌ناگهان آشفته می‌سازد. به چیزی که با جابه‌جایی خود، دستگاه منطق تصویری و همهٔ نظم اندیشه‌مان را از کار می‌اندازد. با این حال، یک نقاش، یک نقاش است و تکلیف نقاش را بیش از هر چیز قدرت قلم و فن نگارگری‌اش روشن می‌سازد. خاکدان از این جهت نیز همواره کامل‌تر از پیش نمودار شده است. نمایشگاه‌هایش از سه ـ چهار سال پیش تاکنون هر بار نقاش را پخته‌تر و هنرآزموده‌تر معرفی کرده‌اند و البته اندیشمندتر و ژرف‌نگرتر. اکنون بار دیگر رودرروی واحد خاکدان ایستاده‌ایم. گاه احساس می‌کنیم کسی، یا چشمی از درون تابلوهای او ما را می‌پاید، به جای آن‌که ما تابلوها را نظاره کنیم. شاید از همین روست که حس عریانی و تنهایی، دربرابر این تابلوها، بیش از هر احساس دیگر، تماشاگر را در خود می‌گیرد.»

گذر از فراواقعیت به واقعیت

سال‌هایی که من طی آنها آرام‌آرام از ترفندها و قواعد سوررئالیسم فاصله گرفته و به‌سوی واقعیت محض حرکت کردم، مصادف بودند با سال‌های انقلاب و جنگ که در زندگی هر کسی در این جامعه اثر بزرگی داشت. این وقایع و برخورد من با زندگی مردم محروم و نیازمند روستاها و شهرهای کوچک در طی خدمت سربازی‌ام، باعث شده بود، دیدگاه من نسبت به بسیاری چیزها عوض شود. درواقع، به‌نحویِ دنیای واقعی جای دنیای فراواقعی را در ذهنم گرفت. ناگهان چیزهایی را می‌دیدم که رؤیت آنها قبلاً برایم یا مقدور نبود یا اهمیتی نداشت. از جملهٔ این تغییرات در ذهنم علاقه‌ای بود که به موضوعات اجتماعی پیدا کرده بودم؛ مثل فاصله‌ای که از کاراکترها و فیگورهای خاکستری و متحجر کارهای پیشینم گرفتم و شروع به نقاشی آدم‌های دور و برم کردم؛ آدم‌هایی که هر روز در کوچه و خیابان می‌دیدم، یا مکان‌هایی که با آنها آشنایی داشتم؛ ساختمان‌های رهاشده، اتاق‌های متروک با دیوارهایی که از شدت رطوبت در حال فروریختنند، یا لوازم زندگی روزمره مثل چمدان‌ها، صندلی‌ها و میزها، ظروف و اسباب‌بازی‌های فرسوده. تنها المانی که از دوران سوررئالیستی‌ام برایم باقی مانده و گاه‌گداری در برخی از کارها سربرمی‌آورد، ابرها بودند.

این‌بار آنها را درون اتاق‌ها و راهروها نقاشی می‌کردم؛ به‌طور نسبی هم تابلوهای تازه زمان بیشتری می‌بردند تا آثار پیشینم. منبع الهام من، علاوه بر موضوعات ذکرشده، باز تاریخ هنر بود، ولی این‌بار نه نقاشی معاصر و مدرن بلکه بیشتر نقاشی قرون و اعصار گذشته، مثل نقاشی‌های دوران رنسانس و باروک و روکوکو؛ برای اولین‌بار آثار نقاشانی مثل ورمیر، تیه‌پولو، رامبراند و کاراواجیو، برایم جذاب‌تر از کارهای معاصر شده بودند و به‌نحوی تکرارهایی که در نقاشی معاصر آن زمان می‌شد، برایم دیگر جالب نبود؛ به همین دلیل سعی می‌کردم نحوهٔ کار و تکنیک‌های این اشخاص را تمرین کنم. حس می‌کردم نقاشی پیشرو دارد به بن‌بست می‌رسد و افکار آوانگارد هم دیگر تازگی خود را از دست داده‌اند. این سؤال را که آیا نقاشی مرده است، هر روز با خودم مطرح و سعی می‌کردم جوابی برای آن پیدا کنم. بر من مسلم شده بود که از یک مقطعی به بعد مدرنیسم دچار مشکل شده و برای من با آمدن

آنچه داشتنش دشوار یا غیرممکن بود، اجباراً به کتاب‌های علم‌الاشیاء رجوع می‌کردم. ولی در تمام مدت سعی‌ام بر این بود که فضای کارها ثابت بماند؛ و اغلب ابرها مکمل خیلی از ترکیب‌بندی‌ها بودند. اندکی بعد مکعب‌های سنگی هم بازگشتند، ولی این‌بار نقاشی‌شده با دقتی بیشتر. در چند مورد صورت‌هایی را از مینیاتورهای قدیمی کُپی کردم که نتیجهٔ کار برایم بسیار جالب بود؛ و برای کشیدن گل‌ها از کارت‌پستال‌ها بهره گرفتم؛ و همهٔ اینها روی یک زمینهٔ قهوه‌ای تیرهٔ در حال پرواز یا سکون در کادرها و مکان‌های معین و حساب‌شدهٔ معماری‌گونه، نقاشی شده‌اند. ثمرهٔ این کارها، فضایی سوررئالیستی و شاعرانه داشت که درضمن باعث وقوع نوعی گردباد ذهنی در بیننده می‌شد. ولی درمجموع دارای هدف و پیام ذهنی معین و واضحی نبود؛ و درواقع همین برداشت آزاد بیننده، هدف اصلی من بود.

بعد از مدتی کار با اشیاء، حال نوبت فیگور شده بود؛ انسان با تمام زوایای مختلف شخصیتی و زندگی‌اش. طبیعتاً تأثیر زندگی با مردم محرومی که در طی مدت خدمتم دیده بودم، نوعی دیدگاه اجتماعی در من به‌وجود آورده بود که نمی‌توانستم از آن در کارهایم صرف‌نظر کنم؛ به همین دلیل، در همان فضایی که اشیاء را نقاشی می‌کردم، گاهی هم فیگورهای انسانی را، که بیشتر در حالت سکوت و انزوا و تنهایی هستند، به‌کار می‌بردم. به‌نظرم در کارهایی که در آن فیگور انسان وجود دارد، بازده سوررئالیستی کمتر است و اکثراً یک سودازدگی توأم با احساس خطر آنها را محصور کرده، که در اثر آن دردهای مشترک بسیاری از انسان‌های امروزی، تداعی می‌شود. چشم‌ها یا بسته‌اند یا خودِ اشخاص با دست‌های خود آنها را پوشانیده‌اند (صفحات ۵۲ و ۵۳) و در بعضی موارد دست‌های شخص دیگری جلوی دیدشان را گرفته. با این عمل می‌خواستم به دوهدف برسم؛ یکی این‌که آدم‌ها ناشناس و غریب بمانند و دوم از نشان‌دادن چشم‌ها خودداری کنم؛ چون کلاً به‌نظر من تصاویری که در آنها چشم‌ها به دلایل مختلف دیده نمی‌شوند، خوشایندترند؛ مثل عکس‌هایی که با کنتراست بالا گرفته شده‌اند و نور شدید باعث افتادن سایهٔ ابروان و پیشانی روی حدقهٔ چشم و غوطه‌ورشدن آنان در تاریکی شده است. درضمن، این اتفاق باعث هم‌شکلی و رمزآلودگی چهره‌ها شده، درعین حال ترکیب آنها با فضایی که بازگوکنندهٔ ذهنیات من هستند، مرا بیشتر به هدفم می‌رساند. این کاراکترها می‌بایست طوری نقاشی می‌شدند که به‌نظر بیاید زندگی و مرگ را در خود محبوس کرده و گویی در انتظار یک ناجی خیالی متحجر شده‌اند. بعضی‌های‌شان به ناگوارترین بلاها دهن‌کجی می‌کنند و سخنی بر لب نمی‌آورند. سکوت تنها حربهٔ آنهاست؛ چراکه در کلام‌شان جز داستان عبث‌بودن زندگی چیز دیگری جاری نیست. درواقع، اینها نمایندگان خیلی از انسان‌ها هستند که شاید ما هم برخی از آنان را می‌شناسیم. ولی در برخی از موارد، باز قضاوت درمورد این فیگورها را برعهدهٔ بیننده واگذار می‌کنم؛ مثلاً، در کارهایی که اشیاء هم در کنار آنان نقش تصویری مهمی دارند. مثل کتیبه‌های کاغذی با پیکتوگرام‌های شبیه به خطوط هیروگلیف که نشان‌دهندهٔ لوازم زندگی روزمره از قبیل قیچی، ساعت شماطه‌ای، فرچهٔ ریش‌تراشی، کیسهٔ آبجوش و... هستند یا در بعضی از تصاویر، میزی را با یک رومیزی سفید و اتویی روی آن می‌بینیم (صفحهٔ ۵۹)، که فکر می‌کنم درموردشان خیلی خیال‌پردازی می‌شود کرد؛ مثلاً، خود اتو از اشیای عجیب و غریب است و با آن غیر از اتوکردن خیلی کارهای دیگر هم می‌توان انجام داد. اتو داغ است و می‌تواند پوست آدم را بسوزاند. پوست سوخته می‌تواند دردناک باشد. خیلی‌ها در بچگی خود را با اتو سوزانده‌اند و دردش را هنوز به‌خاطر دارند. اتو می‌تواند یک سلاح باشد، ولی درعین حال یک اتوی خوب می‌تواند باعث رفاه بیشتر یک خانواده شود. اتوی برقی یکی از موهبات تمدن جدید است. دیدن اتو می‌تواند باعث وحشت شود، ولی زندگی بدون اتو هم غیرممکن است! نمی‌دانم چرا من این همه اتو کشیده‌ام، ولی یک‌جایی در ضمیر ناخودآگاهم اتو جای خاصی دارد و می‌دانم اگر اتو هم نبود، در برخی از کارهایم هرگز نمی‌توانستم این فضای مرموز و غریب را به‌وجود آورم. اتو شیئی کاملاً غیررمانتیک است و به همین دلیل حضورش در یک تابلو می‌تواند فضا را به‌کل دگرگون و غیرمتعارف کند. حداقل در کارهای من چنین عملکردی دارد.

بعد از این‌که این کارها را در سال ۱۳۵۷ در گالری سیحون به‌نمایش گذاشتم، روزنامه‌نگاری

چون بعدازظهرها آزاد بودم، در یک هتل کوچک، در خیابان چهارباغ، اتاقی گرفتم و حدود هفت‌ماه در آن زندگی کردم. در همین اتاق، پس از تهیهٔ مقداری لوازم نقاشی مثل آبرنگ و مرکب و چند مدادرنگی، سعی کردم فعالیتم را از سر بگیرم.
در ابتدا، کاملاً بی‌هدف و سردرگم، گاهی به روش‌های نقاشی سابقم فکر می‌کردم و گاهی هم به مردم محرومی که دیده بودم. به همین دلیل اعتقادم هم به خیلی از دانسته‌هایم در زمینهٔ هنر روزبه‌روز کمرنگ‌تر می‌شد. نمی‌دانستم از کجا شروع کنم، ولی از طرفی هم نمی‌خواستم این تردید و دودلی، مرا کاملاً ازکاربیندازد. تا یک صبح آفتابیِ روز جمعه، که آزاد بودم و مجبور نبودم مثل روزهای دیگر ساعت چهار صبح عازم پادگان شوم، به لابی هتل رفته، به قصد صبحانه، کنار پنجره‌ای که در سمت چپم قرار داشت، پشت میزی نشستم. لحظه‌ای بعد پیشخدمت هتل جلویم ظاهر شد و از من پرسید آیا مایل هستم همراه با صبحانه‌ام یک تخم‌مرغ آبپز بخورم. من هم جواب مثبت دادم؛ و دقایقی بعد تخم‌مرغ جلوی چشمان من بود؛ سفید مثل برف. نور آفتاب از سمت چپ روی آن می‌تابید و مرا بی‌اختیار یاد بعضی طبیعت‌بی‌جان‌هایی می‌انداخت که از نقاشان بزرگ دیده بودم. به‌طور مرموزی فرم و حجم آن، یک چیز سوررئالیستی داشت؛ و از طرفی هم یادم آمد پدرم، که گاهی نقاشی می‌کرد، وقتی خیلی کوچک بودم می‌گفت، به جای این‌که این‌همه سوارکار و شیر و پلنگ و صحنه‌های جنگی می‌کشی، سعی کن اول طرز کشیدن یک تخم‌مرغ را یاد بگیری. از خودم سؤال کردم، می‌توانی واقعاً یک تخم‌مرغ بکشی؟ لحظه‌ای بعد تصمیمم را گرفتم؛ تخم‌مرغ را در جیب کتم پنهان کرده و با خودم به اتاق بردم و شروع به تمرین کشیدنِ تخم‌مرغ کردم. ولی به‌نحوی تصویر تخم‌مرغ سفید روی متن سفید به دلم نمی‌نشست؛ بنابراین، قبل از شروع به کشیدن طرح بعدی، متن کاغذ را کمی خاکستری کردم، که باز نتیجهٔ خوشایندی نداشت. کمی فکر کردم و به این نتیجه رسیدم همان متنی را استفاده کنم که درواقع تخم‌مرغ رویش قرار داشت؛ یعنی چمدان قهوه‌ای‌رنگی که همیشه همراهم بود. گذشته از آن، این رنگ مرا ناخودآگاه یاد تاریخ هنر نقاشی می‌انداخت؛ قهوه‌ای، رنگی که خیلی از استادان قدیم از آن به‌وفور در آثارشان استفاده می‌کردند و حتی به نام بعضی از آنان رنگ قهوه‌ایِ مخصوص وجود دارد. از آن گذشته، انعکاس این رنگ در سفیدی پوست تخم‌مرغ اثر خوبی بر کارم می‌گذاشت. بنابراین، متن کار بعدی را ابتدا قهوه‌ای و بعد شروع به نقاشی از روی تخم‌مرغ واقعی کردم. نتیجهٔ کار به‌نظرم عالی بود! ولی یک تخم‌مرغ در دل یک سطح بزرگ قهوه‌ای و تاریک، به‌نظر خیلی تنها و رهاشده می‌آمد و دور و برش نیاز به حضور چیزهای دیگری داشت. یاد فرم‌های هندسی قدیمی‌ام افتادم و ترفندهای گرافیکی و خطوط معماری. آنها را هم به کارم اضافه کردم؛ ولی هنوز در ضمیر ناخودآگاهم به دنبال یک المان دیگر می‌گشتم تا کاری را که شروع کرده بودم، به آخر برسانم.
بعدازظهر روز بعد، وقتی با اتوبوس ارتشی از پادگان برمی‌گشتم، در طول راه به ابرهایی که در افق کنار هم جمع و در زیر نور شدید آفتاب شبیه یک زنجیرهٔ طولانی از فیل‌های عظیم‌الجثه شده بودند، نگاه می‌کردم. چه زیبایی خیره‌کننده‌ای! این کاری بود که از کودکی دوست داشتم، تماشای ابرهای غول‌پیکر که آدمی را یاد خیلی چیزهای دیگر جز فیل‌های عظیم‌الجثه هم می‌اندازد. خلقت، جاودانگی، گذراییِ زمان، کوچکی و حقارت انسان درمقابل هستی و باز زیبایی و زیبایی. وقتی به هتل رسیدم، به اتاقم رفتم و تردید نکردم؛ تخم‌مرغ و ابرها ترکیبی غریب ولی زیبا پدید می‌آورد؛ و این کار را کردم. زنجیره‌ای از ابرهای سفید در پشت تخم‌مرغ میان خطوط هندسیِ روی یک زمینهٔ قهوه‌ای. نتیجه بسیار رضایت‌بخش بود (صفحهٔ ۵۱، تصویر وسط). به همین دلیل سریعاً تابلوی تخم‌مرغ بعدی را شروع کردم. یادم نیست دقیقاً چند تابلوی تخم‌مرغ کشیدم و از سرنوشت خود تخم‌مرغ هم چیزی به‌یاد ندارم، ولی آنچه به‌خاطرم ماند این بود که من دوباره رو به نقاشی کرده بودم و حالا می‌توانستم با همین روال ده‌ها تابلوی دیگر بکشم؛ ولی حضور تخم‌مرغ الزامی نبود. ناگهان دلم خواست همهٔ این تجربه‌ها را با اشیای دیگر هم بکنم، با سنگ‌ها و سنگواره‌ها، با برگ‌ها و شاخه‌ها، با استخوان‌ها و گوش‌ماهی‌ها. هر چه می‌یافتم، به‌عنوان مدل استفاده می‌کردم و برای

می‌کردند؛ و گروه دیگر، که چشمان‌شان عادت به دیدن صدها نماد سنتی و ملی در آثار رایج داشت، علاقهٔ زیادی به آنها نشـان نمی‌دادند، ولی قدر مسـلم، من بدون گذراندن این دوره هرگز به فکر شروع دورهٔ سوررئالیستی‌ام نمی‌افتادم، که درواقع ادامهٔ همین ذهنیت و ترکیبی بود از اشیای مشابه با فضایی متفاوت. از آن گذشـته، هیچ‌گاه درصدد برآوردن خواسـته‌های همـهٔ صاحبنظران هنری نبـودم. از دیگر خواص این دوره، شـروع یک تجربهٔ تکنیکی جدید بود کـه نهایتاً به تکنیک‌های امروزی‌ام منتهی شـد؛ و برای اولین بار من سعی کردم با متریال‌هایی که سال‌ها می‌شناختم، اشیاء را آن گونه تصویر کنم که می‌بینیم.

دنیای سوررئال

قدر مسـلم این است که آنچه سوررئالیست‌ها به جهان عرضه کرده‌اند، دنیای هنر را به‌شدت تحت تأثیر خود قرار داده و کمتر سـبک هنری توانسـته چنین مدت زمان طولانی حضور خود را در همهٔ هنرها ــ اعم از نقاشـی، ادبیات، فیلم و موسیقی ــ محکم و استوار حفظ کند. حتی در کار نقاشان سـال‌های اخیر، که ادعا می‌شـود آثارشـان عاری از هر نوع تکرار و سنت است، اینجا و آنجا شاهد رد پای فراواقعگرایان هسـتیم. حداقل اسـتفاده از مکانیزم‌های ذهنی و فکری در نحوهٔ بهره‌گیری از ضمیر ناخودآگاه، و اتوماتیزم، که سرچشـمهٔ همهٔ آنها در بیانیه‌های سوررئالیست‌ها مستقر است، جزء قواعد لاینفک خلاقیت در هنر مدرن شـده است؛ تلاشـی که در به تحرک درآوردن نیروهای درونی و ذهنی به‌وسیلهٔ یک پدیدهٔ هنری، که انسان را ناچار به‌یاد قدرت‌های ماوراءالطبیعه یا ضمیر ناخودآگاه او می‌اندازد، تقریباً به‌صورت یک سـنت درآمده اسـت. جالب اینجاست که این حاکمیتْ هر از گاهی قدرت بیشتری هم می‌گیرد و در برخی از مقاطع تاریخ هنر معاصر ــ از ۱۹۲۴ که بیانیهٔ سوررئالیسم آندره برتون منتشر شده تاکنون ــ بارها شاهد تولدهای دیگر این سبک بوده‌ایم؛ مثلاً، دهـهٔ ۷۰ میلادی یکی از این دوره‌ها بود که با وجود قدرت‌نمایی سـبک‌های جدید مثل پاپ‌آرت، کانسـپچوال‌آرت و غیره، سوررئالیسـم منزلتی نو پیدا کرد و حتی هنر عامیانه را نیز تحت تأثیر قرار داد. این دوره درسـت با دوران تحصیلات هنری و گشـایش اولین نمایشگاه‌های من همزمان بود و ــ همان‌طور که قبلاً اشـاره کردم ــ در آن دوران، به دلیل احترام خاصی که من به این جنبش می‌گذاشـتم، سـعی کردم در زمینهٔ کاری‌ام از آن دوری کنم، ولی چرخهٔ کاری من و وسوسـه‌های ناشـی از علاقهٔ زیاد به این سـبک، این فاصله را روزبه‌روز کمتر می‌کرد و عملاً بدون آن‌که خودم متوجه باشم، کارهایم حال و هوای سوررئالیستی به خود می‌گرفتند.

شـاید یکی از دلایل هم تغییراتی بود که در نحوهٔ زندگی‌ام رخ داده بود و باعث دگرگون‌شدن طرز فکرم و موضع‌گیری‌ام در نقاشی می‌شد. این تغییر، که درواقع پس از خدمت سربازی به‌وجود آمده بود، تأثیر غریبی روی من و کارم گذاشـت؛ به این ترتیب که با ورودم به خدمت در سـال ۱۳۵۵، به‌ناچار عازم نقاط دیگر کشـور شـدم و این باعث اولین برخورد من با زندگی مردم در روسـتاها و شـهرهای کوچک و دورافتاده شـد. هر جا نگاه می‌کردم فقر و خرابی و نیاز و... خانه‌های قدیمی با وسـایل کهنه، لباس‌هـای مندرس و مردمی که نیازمند بودند، می‌دیـدم. آنچه ذهن مرا بیش از پیش آشـفته می‌کرد تفاوت بارز بین زندگی در تهران و این مناطق بود. جامعهٔ روشنفکر و هنرمند، طبقهٔ مرفهی که در گالری‌های نقاشـی رفت و آمد می‌کردند و محافلی که در آنها بحث‌های هنری درمی‌گرفت، گویی همگی در سـیاره‌ای دیگر جای مانده بودند؛ و من به‌عنوان یک مهمان در این مکان‌ها هیچ‌کاری نداشـتم جز نظاره و افسـوس. مدتی نمی‌توانستم نقاشی کنم. تمام فعالیت‌های در این زمینه و جوامع هنری تهران به‌نظرم روبنایی و غیرمنطقی می‌آمدند. بارها مدادی به دسـتم گرفتـم و سـعی کردم با آن چیزی تصویر کنـم، ولی گویی همهٔ آن‌چیزها کـه تجربه کرده بودم، یک‌شـبه از ذهنم پاک‌شـده و من تبدیل به یک افسر وظیفه شده بودم که دلش می‌خواست روزی دوباره قلم‌مویی به دست بگیرد و مثل سابق تابلویی بکشد. روزها و هفته‌ها و ماه‌ها با این دودلی‌ها و وجدان ناآرام سپری شدند، تا بالاخره روزی به یک دپوی نظامی، نزدیک اصفهان، منتقل شدم و

بصری آن زمان بوده تا رجعت به بیانیهٔ سوررئالیسم. آنچه برای من اهمیت بسیار داشت، فاصله‌گرفتنِ تا حد ممکن از این حرکت و خودداری از تکرار آنچه تاریخ هنر را دگرگون کرده است. هرچند سال‌ها بعد فریبندگی آن مرا به سوی خود کشاند و هنوز هم بعد از سال‌ها رگه‌هایی از آن در کارهایم، ناخودآگاه بیننده را به دنیایی فراواقعی سوق می‌دهد؛ خصیصه‌ای که ظرف سال‌ها تبدیل به نوعی سنت در کارهایم شده و آگاه و ناخودآگاه از درونم روی بوم و کاغذ منعکس می‌شود.

طبیعی است که بعد از گذشت سی سال علاقهٔ من نسبت به این کارها توأم با نگرشی نوستالژیک باشد؛ و همین عامل در خیلی از موارد باعث می‌شود قادر به یک تحلیل بی‌طرفانه نباشم. ولی ـــ همان‌طور که قبلاً هم به آن اشاره کردم ـــ زمانی می‌توان از این دوره از کارهایم ارزشیابی قاطع و صحیحی ارائه داد که تمامی جوانب و عوامل زمانی و مکانی در نظر گرفته شود؛ چراکه نقاشی آن زمان هم ـــ مثل آنچه امروز در این حیطه در جریان است ـــ دچار مشکلات زیادی بوده و بحث‌های بسیاری درمورد هویت ملی‌اش و حدود و ثغور تأثیرپذیری‌اش از هنر غرب شده است؛ و از آن گذشته خود من در آن سنین هیچ‌گاه قصد مقابله و رقابت با بزرگان نقاشی را نداشته و تفنن در کار، صفت اصلی فعالیتم در این زمینه بود، که عملاً این صفت به‌عنوان یکی از ارکان اصلی در روش کاری باقی مانده و هر وقت تکه‌کاغذی یا بومی درمقابلم قرار می‌دهم، سعی می‌کنم قبل از شروع به‌کار این نوع موضع‌گیری را از یاد نبرم. در غیر این صورت، بروز بی‌حوصلگی و به بیراهه‌رفتن‌ها از عواقب ناخوشایندی خواهد بود که به روند کار صدمهٔ زیادی وارد می‌کند.

درمورد این دوره می‌توان گفت، دو عنصر اصلی (یعنی گرایش‌های سوررئالیستی و دورشدن از نقاشی دوبُعدی) از ارمغان‌هایش بودند، که من در دوره‌های بعدی از آنها برای پیشبرد کارم استفاده کردم. صاحبنظران هنری با دو گرایش آثاری که در سال ۱۳۵۵ در تالار قندریز به‌نمایش درآمدند، برخورد کردند. گروه اول، این کارهای مرا، به دلیل متفاوت‌بودن رویهٔ کار با دیگران، جسورانه تلقی



شب افتتاح نمایشگاهم در تالار قندریز | ۱۳۵۵

ماشین‌آلات، پیچ و مهره‌ها و استخوان‌ها، که درواقع ناپایداری تمدن امروز را نشان می‌دادند؛ قطعاتی از آسمان آبی با ابرهای کومولوس که، برعکس فانی‌بودن ما و ساخته‌های‌مان، ابدی و فناناپذیر هستند. تمامی این اشــیاء بر یک ساختار هندسی کنار هم، گویی در شرایط بی‌وزنی، به پرواز درآمده بودند؛ و درواقع این اولین برخورد من با اهمیت اشــیاء در نقاشی بود. بارها و بارها در زمان تحصیلات هنری‌ام اشیاء را به‌عناوین و روش‌های مختلف نقاشی کرده بودم، ولی هیچ‌گاه در هیچ‌دوره‌ای شخصیت اشیاء این‌چنین مرا شیفتهٔ خود نکرده بود. ناگهان متوجه شدم که با کنار هم گذاشتن چند شیء می‌توان به عناوین مختلف پیام‌هایی را در یک تصویر به بیننده منتقل کرد، که چه‌بسا برای ارسال و انتقال همان پیام با روش دیگر مجبور هســتیم از ده‌ها فیگور یا فرم زائد دیگر اســتفاده کنیم، بنابراین، شــروع به جست‌وجوی اشیایی کردم که با آنها بتوانم ذهنیت و فضای مورد نظرم را به بیننده منتقل کنم. اولین این اشیاء، قطعات و اجزایی بودند از یک نوع معماری که شباهت زیادی به اجزای معماری کارشده در کارهای فیگوراتیو قبلی داشــتند، با این تفاوت که این‌بار سعی شده بود به‌طور نسبتاً رئالیستی نقاشی شوند؛ و این عمل من، ناشی از آن بود که من علاقه‌ای بسیارزیاد به معماری‌های گذشته دارم.
من همیشه شیفتهٔ تصاویر کتاب‌های باستان‌شناسی و تاریخ بوده‌ام. دیدن بناهای عظیم سنگی، که هزاران‌هزار ســال پیش ساخته و بر اثر عوامل ناشناخته و نامعلوم، زمانی به فراموشی سپرده شده و تبدیل به مخروبه‌های تفکربرانگیز شده‌اند، ثمرهٔ کار هزاران انسان، که نیست و نابود شده‌اند، انبوه مکعب‌های عظیم سنگی که روی هم انباشته و ما را وادار به آن می‌کند در برخورد با تمدن امروزی چنین مغرورانه به خود نبالیم. ســتون‌های سربه‌فلک‌کشیده که روزگاری سقفی گسترده را به دوش می‌کشیدند و اکنون مثل انسانی برهنه تنها در دل صحرا رها شده‌اند، همیشه مرا متحیر می‌کردند و از طرف دیگر، منبع الهام خوبی برای کارهایم بودند. دومین گروه ــ اشیایی را که برای این نوع کارهایم انتخاب کردم ــ قطعاتی از زباله‌دانی تمدن جدید بودند، مثل چرخ‌دنده‌ها و پیچ و مهره‌ها و تکه‌هایی از ماشین‌آلات ازهم‌پاشیده، که تلفیق این سمبل‌ها و المان‌ها از تمدن جدید و دنیای قدیم گاهی هم بیننده را یاد یک فیلم علمی-تخیلی می‌انداخت، ولی نهایتاً این‌بار نیز مثل دوره‌های قبلی آنچه در اولین مرحله برایم مهم بود برقراری یک ترکیب‌بندی محکم و مقبول بین فرم و رنگ بود که قرینه‌ســازی‌ها به‌طور تصادفی در آنها نقش مهمی را برعهده داشــتند؛ استفادهٔ مکرر از سفیدی بوم، به‌عنوان سطوح رنگی و لبه‌های صاف و برنده، نیز از تجربیات جدیدم در این کارها بود.
درمورد تقســیم‌بندی‌های هندســی باید به این نکته اشــاره کنم که من بین سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۵ مشــغول به‌تحصیل در رشــتهٔ معماری داخلی شــده بودم و از تأثیری که نقشه‌کشی‌های مداوم بر من گذاشــته بــود، گریزی نبود و خطوطِ نقوش معماری و ترفندهای مرتبــط با آن به‌ناگاه نقش بزرگی در کارهایم برعهده گرفته بودند. البته، من به تأثیری که این دو عنصر (یعنی نقاشــی و معماری) در طی قرون بر هم داشته‌اند، واقف بودم و می‌دانستم این تأثیرات گاه چنان به اوج می‌رسند که وجود یکی بدون دیگری غیرممکن به‌نظر می‌رسد. اما در کار من این حضور به‌طور اتفاقی و ناخودآگاه روی داد. سومین گروه اشیاء، که به‌صورت مداوم در این دوره از کارهایم ظاهر می‌شوند، اشیایی هستند که به‌نظر می‌رسد منشأ بیولوژیکی داشته باشند، مثل سنگواره‌هایی که هرگز یافت نشده‌اند، استخوان‌هایی که متعلق به حیوانات هرگز پا به عرصهٔ وجود نگذاشته هستند یا تکه‌هایی از یک سیارهٔ ناشناخته... که فکر می‌کنم همین اشیاء در تشدید فضای سوررئالیستی این دوره نقش مهمی بازی می‌کنند و همین‌ها هم در دورهٔ بعدی کارهای من مکرراً به عناوین مختلف با تلفیق و ترکیب با عناصر و اشیای دیگر باعث به‌وجودآمدن فضایی نو در کارهایم می‌شوند. درمجموع می‌توان گفت، این شروع دورهٔ سوررئالیستی من است، ولی خود من حاصل آن را نمی‌توانم به‌عنوان یک پدیدهٔ ســوررئال تأیید کنم، بلکه بیشــتر کولاژی است از یک‌سری اشیاء و عناصر مختلف، که شاید تا حدی هم یک فضای سوررئالیستی را تداعی می‌کنند؛ و عنصر دیگری که در این کارها بیش از کارهای دوره‌های قبلی و بعدی به‌چشم می‌خورد، وزنهٔ گرافیکی و تصویرگرایانهٔ آن است. در این کارها هم، مثل دوره‌های قبلی، معمولاً تصمیم‌گیری در مورد مضمون و محتوا را برعهدهٔ تماشاگر می‌گذارم؛ و گذشته از تمام اینها، منبع الهامات این تصاویر بیشتر فرهنگ

از نظر فرم و چه از نظر رنگ. برای این‌که کارها، هر لحظه قابل اصلاح و تغییر باشـند، اول آنها را با رنگ و روغن شروع و برای اطمینان از استحکام ترکیب‌بندی‌ها بارها و بارها بسیاری از قسمت‌های آن را با رنگ پوشانیده و دوباره روی آنها کار می‌کردم. گروه بعدی را با روش‌های دیگر ادامه دادم؛ مثلاً، در کارهایی که بسیار باریک و عمودی و روی کاغذ آبرنگ نقاشی شده‌اند، از مرکب‌های رنگی استفاده کرده‌ام. به‌یاد دارم اولین‌باری که ثمرهٔ نقاشـی‌های این دوره را در «گالری قندریز» به‌نمایش گذاشـتم، روزنامه‌نگاری درموردشان نوشت: «برخورد با این کارها این حس را در انسان بیدار می‌کند که بشر در پی نابودی خویش و تمدنش است؛ چون این تصاویر به‌نوعی کشف یافته‌هایی از تمدن امروزی ما را به دست باستانشناسی در آینده‌ای بسیاردور تداعی می‌کنند.» که این ادعا زیاد هم دور از فضای فکری آن زمـانِ من نبود و آنچه هنرمندان بسـیاری در این زمینـه، در قالب فیلم و رمان، خلق کرده بودند، مرا به‌شدت تحت تأثیر قرار داده و همواره فکر می‌کردم این تم مثل زنگ خطری برای جامعهٔ بشری اسـت؛ جامعه‌ای که اعضای آن با دست خود چیزهایی را خلق می‌کنند که جز مرگ و نابودی ارمغان دیگری در پی ندارد.

واقعیت این اسـت که من با بازگرداندن فیگور به کارهایم موفق شـده بودم ابعادی جدید به نقاشی‌ام اضافه کنم، که این امر خرسـندم می‌کرد و باید این راه را ادامه می‌دادم و می‌دیدم آیا این روالِ کاری جانشـین مناسبی برای مقابله با تکرار ملال‌آور فرم‌های آبسـتره خواهد شد یا نه؟ ولی بعد از دوسال بازی با این فیگورها کشـش‌های دیگری در خودم حس کردم که مرا به سـوی جهتی کاملاً متفاوت در نقاشی سوق دادند که گریز از آنها برایم اجتناب‌ناپذیر بود. دقیقاً حضور فرم‌ها و خطوطی که ملهم از آثار کلاسیک‌مدرنیست‌ها به‌نظر می‌آمدند و من برای‌شان ارزش زیادی قائل بودم، ناگهان راضی‌ام نمی‌کردند و دلم می‌خواسـت کاری کنم که نقاشی‌هایم با نقاشی‌های دیگران تفاوت‌های زیاد داشته باشد و کیفیتی متفاوت به خود بگیرد؛ ولی چنین موضع‌گیری‌ای مستلزم تغییرات اساسی در کارهایم بـود؛ تغییراتی که نهایتاً به نوع کارهای امروزی‌ام انجامیـد. باوجوداین، تصور این‌که آنچه را یافته‌ام احتمـالاً روزی جایـش را به چیز دیگری خواهد داد و تکرارش می‌تواند سـودمند باشـد، از ذهن من خارج بوده و هسـت. ولی گذراندن چنین دوره‌هایی مثل دورهٔ فیگوراتیوم برایم گریزناپذیر و بدون آن ــ احتمالاً ــ رسـیدن به دورهٔ نقاشی شـیئی امکان‌پذیر نبود؛ و فکر می‌کنم هر نقاشی که کارش را جدی می‌گیرد، به این امر واقف اسـت که چه جرأتی برای ایسـتایی یک دوره و شروع دوره‌ای جدید لازم اسـت. به همین خاطر اسـت که من برای نقاشانی که دوره‌های مختلف و متضادی در آثارشان وجود دارد، احترام خاصی قائلم و فکر می‌کنم این نوع کار نشان‌دهندهٔ آزاده‌بودن و باشهامت‌بودن نیز هسـت. چنانچه در سال‌های اخیر شاهد تغییرات زیادی در روش کاری خیلی از استادان دهه‌های ۶۰ و ۷۰ بوده‌ایم. در کنار هم قرارگرفتن کارهای فیگوراتیوم، که سی‌وپنج سال پیش آنها را کشیده‌ام، در کنار کارهای امروزی را همیشـه آرزو می‌کردم؛ چون فکر می‌کنم دیدن آنها نحوهٔ برداشـت بیننده را از کارهای امروزی‌ام به‌کلی دگرگون می‌کند و سـبب به‌وجودآمدن دیدگاهی نو در او می‌شـود؛ و این دیدگاه دقیقاً چیزی است که من در توضیح و توجیه کارهای امروزی‌ام به آن اهمیت زیادی می‌دهم.

بازگشت اشیاء ــ شخصیت اشیاء

بین سـال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۵ تجربیات؛ مختلفی را پشت سر گذاشتم که قسمت اعظم آن در زمینهٔ نقاشـی آبستره و آبستره‌فیگوراتیو بود، ولی در تمام این مدت ــ همان‌طور که قبلاً به آن اشاره کردم ــ این تجربیات همیشـه توأم با کشش‌های درونی و ذهنی مختلفی بودند؛ از جمله، کششی که پیرو آن تصویرکـردن اشـیاء، آن‌طوری که ما آنهـا را می‌بینیم و لمس می‌کنیم، مـرا مجذوب خود کرده بود و این‌بار برای رسـیدن به فضایی که بتوانم اشـیاء را، آن‌طوری که هسـتند، با فرم‌های آبستره و آبسـتره‌فیگوراتیو ترکیب کنم، به یک زبان تصویری جدید نیاز داشـتم. این جست‌وجو مرا به دنیایی کشاند که کمی رنگ‌وبوی سوررئالیستی داشت، ولی درعین‌حال تلفیقی بود از برخی المان‌های خیلی ساده مثل مکعب‌های سنگی، که برای من سمبل تمدن‌های ازبین‌رفته و فراموش‌شده بودند؛ قطعات

را به‌نهایت جذابیتش می‌رساند، آزادی نهفته در آن است؛ عاملی که به نقاش اجازه می‌دهد بدون هیچ‌نوع قید و بندی کارش را شروع و به‌پایان برساند و پایبند هیچ‌سنت یا روشی نباشد؛ به همین دلیل هنوز هم بعد از گذشت سال‌ها برای شروع هر کاری از این قاعده استفاده می‌کنم؛ هرچند نتیجه، کاری رئالیستی می‌شود. درواقع می‌توان گفت، داشتن یک موضع‌گیری با نگاهی انتزاعی در هر نوع سبک و روشی، دارای خصوصیات مثبت بی‌شماری است که در پختگی کار، اثری بسیار عمیق می‌گذارد.

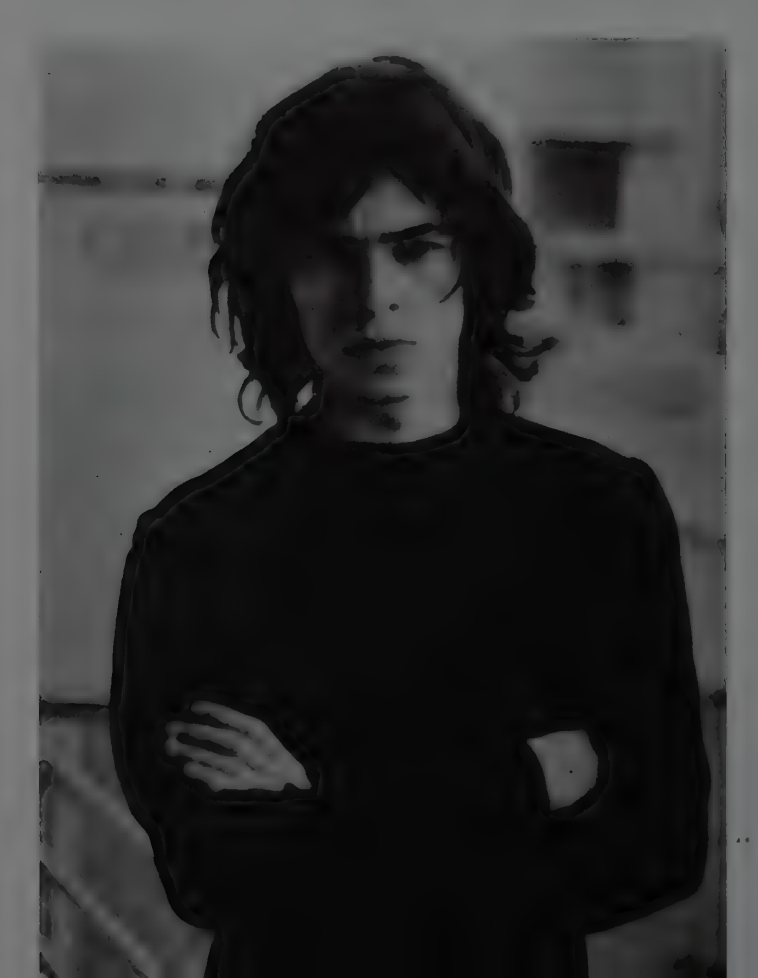
بازگشت فیگور

آنچه کلاسیک‌مدرنیست‌های اوایل قرن بیستم از خود باقی گذاشته‌اند، چنان جذابیتی را با خود به ارمغان آورده که احتمالاً سال‌ها نقاشان نسل‌های آینده را تحت تأثیر قرار خواهد داد؛ و شکی نیست که نقاشان هم‌نسل من، هم در تمام تجربیاتی که پشت سر گذارده‌اند، همواره قواعد و روند کاری این نوابغ را دانسته‌ندانسته، به‌صورت آشکار یا پنهان، با آثار خود آمیخته و از آن بهره برده‌اند؛ و این عمل آنان از جانب منتقدان، گاه ستوده و گاه به‌عنوان گناه کبیره قلمداد شده است. ولیکن اگر موضع‌گیری ما درمورد هنر مدرن و پیشتاز، این‌گونه تعبیر شود که یک اثر خوب و تکامل‌یافته باید از هرگونه تقلید و تکرار عاری باشد، بنابراین، قسمت اعظم آنچه در دهه‌های اخیر خلق و بعد در موزه‌ها به‌نمایش درآمده، بی‌ارزش و غیرمنطقی به‌نظر خواهد رسید. این نوع نگرش را طبیعتاً زمانی که من مشغول تجربه‌کردن کارهای آبستره‌ام بودم، نداشتم و خیلی آزادانه و بدون هیچ‌قید و بندی، آگاه و ناخودآگاه رنگ‌ها و خطوط را روی بوم و کاغذ می‌آوردم. هدف یادگیری بود و گذشته از آن سعی در یافتن فضایی بود که با تمام این احوالات بازگوکنندهٔ روح زمانه باشد. آشتی‌دادن آنچه قدیمی‌ها به ما آموخته بودند و آنچه در حیطهٔ هنرهای تجسمی آن زمان در حال به‌وقوع پیوستن بود. ولی امروزه پس از گذشت سه‌دهه این تلاش‌ها را به‌گونه‌ای دیگر می‌توان تجزیه‌تحلیل کرد. شیوهٔ کار من دارای خصوصیاتی بود که فقط در سطح بومی خود قابل ارزیابی و مطالعه است. و آنچه من (در دورهٔ بین سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۴) به‌وجود آورده‌ام نیز بیشتر نشان‌دهندهٔ کوششی است در پیونددادن آموخته‌های آکادمیکم، که تقریباً همگی منشأ غربی داشته و چندین عامل دیگر از جمله فرهنگ بصری این مرز و بوم و جوّ آن زمان در دنیا. همان‌طور که اشاره کردم، من هرگز از آزادی حاکم بر نقاشی آبستره، که امکان غلبهٔ نقاش بر عنصر زمان و، گذشته از آن، بررسی معیارهای زیبایی‌شناختی را از زاویه‌ای کاملاً متفاوت فراهم می‌کند، سیری نداشتم. ولی به دلایلی، پس از اندک‌زمانی، همین قواعد و تکرار آنها در کارهایم باعث ملال و بی‌حوصلگی‌ام شد؛ و همین امر آغاز نوعی جست‌وجوی درونی در ذهنیات و افکارم برای یافتن راهی شد که روال نقاشی‌کردن را برایم به‌نوعی ماجراجویانه‌تر و صعب‌العبورتر می‌کرد. به نظر من، در اکثر موارد مسیری که یک تابلو را به تبلور نهایی می‌رساند، به‌مراتب جذاب‌تر و جالب‌تر از هدف و نتیجهٔ نهایی است. از جهت دیگر، این دغدغهٔ خاطر را داشتم که چیزی را از دست می‌دهم که بازیافتنش در صورت ادامهٔ این روند غیرممکن خواهد بود و آن چیز مطلقاً با به هم پیوستن و از هم گسستن فرم‌های آبستره به‌وقوع نخواهد پیوست. این کشمکش‌های درونی، که گاهی هم مرا به تجربه‌های عملی وادار می‌کرد، حاصل‌شان چیزی واضح و روشن بود. راه‌حل مشکل من می‌توانست بازگشت به فیگور و استفاده از مزایا و مختصات شکلی و محتوایی آن باشد. بنابراین، با ادغام فرم‌های آبستره و پیکره‌هایی که با خطوط مشابه آنها ترسیم شده بودند، شروع به به‌وجودآوردن کارهایی کردم که نهایتاً به کارهای فیگوراتیو من منجر شد. ابتدا با تردید، اندکی بعد با قاطعیت، تعداد زیادی از این نوع کارها را به‌اتمام رسانیدم که به‌نوعی نقاشی‌های بدوی و ماقبل تاریخ و برگزاری برخی آداب و رسوم نامفهوم را به‌وسیلهٔ اقوامی ناشناخته تداعی می‌کردند. فضاها نامتعارف و تاریک بودند و در لابه‌لای فیگورها ترفندهایی از زندگی امروزی، که تضاد زیادی با حال و هوای بصری داشتند، مثل هواپیماها، هلیکوپترها و خودروهای مدرن، به‌چشم می‌خوردند. اندکی بعد، علاوه بر این ترفندها، المان‌های دیگری مثل اجزای یک معماریِ ناشناخته و درعین‌حال آشنا ولی فراموش‌شده و بازیافته به ترکیب‌بندی‌ها اضافه شدند؛ و درواقع ترکیب‌بندی‌ها مهم‌ترین و اساسی‌ترین هدف من بودند؛ چه

در سـال ۱۳۵۰ وارد دانشکدهٔ هنرهای تزئینی شدم، تقریباً سعی می‌کردم پنهانی بین سبک‌ها آشتی به‌وجود آورم و دست آخر هم کارها بیشتر باز حال و هوای نقاشی اروپایی داشت تا آمریکایی! و دقیقاً کارهای این دوره در سـال ۱۳۵۳ برای اولین‌بار در «گالری سیحون» به‌نمایش درآمدند. اینها کارهایی بود با تأثیرات زیاد از نقاشـی تحلیلی و نتایج مهم آن، علی‌الخصوص کوبیسـم و آبسـتره با فرم‌های کانکریت، که گاهی آدم را یاد عکس‌های اشـعهٔ مادون قرمز می‌انداخت و گاهی نقاشی‌های بَدوی و ابتدایی؛ و رنگ‌ها گاه بسیار خاکی و قهوه‌ای و گاه بسیار شفاف و تازه، ولی درمجموع با جهت‌گیری فُرمالیستی و بدون محتوا.

برای این‌که کار با سرعت بیشتری پیش برود، اکثر آنها را روی مقواهای بزرگ کار می‌کردم و روی صفحات چوبی می‌چسـبانیدم تا دغدغهٔ اسـتفاده از بوم‌های گرانقیمت از بین برود. به این صورت توانسـتم ظرف مـدت کوتاهی ده‌ها تابلو را تمام کنـم. این رویه را تقریباً به مدت سه‌سـال ادامه دادم، ولـی نتیجـهٔ کار به دلایلی ارضایم نمی‌کرد. از جملهٔ این دلایل، یکنواخت‌بودن ریتم کار بود. زمانی حس کردم تکرار این فرم‌های آبسـتره برای بیان برخی از اندیشـه‌هایم کافی نیست. بعدها، که در اروپا زندگی و کار کردم، متوجه شـدم من تنها کسـی نبودم که در آن زمان از جذابیت‌های نقاشـی انتزاعی فاصله گرفته و به دنبال راه‌حل‌های دیگر رفته اسـت. ولی از طرفی هم در شـروع کار هنری ترس از تغییر سـبک بسـیار جدی اسـت، مخصوصاً زمانی که هنرمند کارهایش را قبلاً به‌نمایش گذاشـته باشد. بنابراین، برای برداشـتن این قدم بایستی نخست بر ترس غلبه می‌کردم؛ چون می‌دانسـتم ترس بدترین اتفاقی اسـت که می‌تواند برای یک نقاش رخ دهد؛ و بعد از آن به فکر اسـتفاده از فیگور در کارهایم می‌افتادم که به‌نحوی ناجی من بود و توانستم برای زمانی نسبتاً طولانی ترکیبات مختلفی با فیگورهای انسانی و حیوانی به‌وجود بیاورم.

درمجموع، از دوران آبستره خیلی چیزها یاد گرفتم؛ و فکر می‌کنم مهم‌ترین قاعده‌ای که آبستراکسیون



کمی قبل از برگزاری اولین نمایشگاه انفرادی | ۱۳۵۲

آبرنگ، رنگ و روغن، گواش و پاستل؛ و اولین تجربه‌های تکنیکی را در همان دوران کودکی پشت سر گذاشتم. ثمرهٔ این تجربه‌ها را هنوز هم می‌توان در یک آلبوم نقاشی دید، که استاد رفیع حالتی ــ بازیگر، کارگردان و مجسمه‌ساز سرشناس آن زمان ــ از پاریس برایم هدیه آورده بود. این آلبوم همیشه برایم منبع الهام بوده و هست؛ چون چیزی صادقانه‌تر از نقاشی کودکان نمی‌شناسم.

پس از گذراندن دورهٔ ابتدایی در دبستان «رشدیه» به دبیرستان «هدف» رفتم. پس از مدت کوتاهی مدیر دبیرستان، که متوجه استعداد من شده بود، مرا به مسابقات کشوری نقاشی، که در آن زمان در رامسر برگزار می‌شد، فرستاد. در سه‌سال متوالی برندهٔ مدال‌های نقره، برنز و در سال ۱۳۴۶ نفر اول کشور و صاحب مدال طلا شدم. به‌یاد می‌آورم که عکسم را با مدال‌ها قاب و در راهروی مدرسه آویزان کرده بودند، که گاهی باعث حسادت بعضی از همشاگردی‌ها می‌شد! شرکت در این مسابقات باعث آشنایی من با غلامحسین نامی ــ که آن زمان عضو هیأت داوری در رامسر بود ــ شد؛ و هم او بود که برای اولین‌بار به من پیشنهاد ادامهٔ تحصیل در هنرستان هنرهای زیبا را کرد، که در سال ۱۳۴۷ وارد آنجا شدم و از آن به بعد برخورد جدی‌ام با نقاشی شروع شد. ولی قبل از آن، مدت یک‌سالی بود که سرِ خود شروع به تقلید از نقاشان مدرن کرده و به همت یکی از دوستان، موفق شده بودم کارهایم را به استادانی چون چنگیز شهوق و ژازه تباتبایی نشان دهم؛ و ژازه برگزاری نمایشگاهی را در نگارخانه‌اش به من پیشنهاد کرد، ولی من توان پرداخت هزینه‌های افتتاحیه و قاب‌کردن کارهایم را نداشتم و به‌ناچار از آن صرف‌نظر کردم.

امتحان ورودی هنرستان هنرهای زیبا برایم زیاد مشکل نبود؛ بنابراین، اول مهر سال ۱۳۴۷، در آتلیه‌ای که در طبقهٔ دوم هنرستان بود، پشت سه‌پایه‌ای ایستادم و زیر نظر استاد محمدابراهیم جعفری شروع به‌کار کردم و سه‌سال بعد، یعنی در سال ۱۳۵۰، از آنجا فارغ‌التحصیل شدم. سه‌سال تحصیل در این هنرستان، سال‌های غریبی برای دنیا و من بود؛ از وقایع تاریخی و مهمی که بر هنر و فرهنگ آن زمان غرب اثر زیادی گذاشتند می‌توان از جنگ ویتنام، پرواز اولین انسان‌ها به مدار زمین، ساخته‌شدن اولین کامپیوترها و جنگ سرد نام برد؛ و اتفاق غریبی که در زمینهٔ هنرهای تجسمی رخ داد، پیدایش سبک‌های جدید مثل فتورئالیسم، پاپ‌آرت، هایپررئالیسم، کانسپچوال‌آرت و تضعیف قدرت فرماندهی اروپاییان در این زمینه‌ها بود. با این‌که ما کماکان شاهد وقایع خارق‌العاده‌ای در اروپا بودیم، ولی نسیمی که از آمریکا می‌وزید، ناگهان تبدیل به طوفان شد و حتی اروپاییان را هم تحت تأثیر قرار داد؛ و همان موقع حس می‌شد که نقاشیِ ملهم از نقاشی تحلیلی، به دوران بازنشستگی خود می‌رود و کوبیسم، اکسپرسیونیسم و آبستراکسیونِ جای خود را به پدیده‌های جدیدی می‌دهند. به‌همین خاطر برای جوان هفده‌ـ هجده‌ساله‌ای که در آن زمان در هنرستان هنرهای زیبای تهران نقاشی می‌آموخت، زمانه‌ای گیج‌کننده بود؛ چون از یک طرف می‌بایست نقاشی تحلیلی را یاد می‌گرفتیم و از طرف دیگر دانستن آنچه در حیطهٔ نقاشی در دنیا رواج می‌یافت، ما را دچار تردید و دودلی می‌کرد. درهرحال، من شاگرد بدی نبودم و با کمک استادانم خیلی چیزها یاد گرفتم و آنچه را انجام‌شان در هنرستان مجاز نبود، در خانه تجربه می‌کردم؛ مثل سعی در تقلیدِ پاپ‌آرت یا فتورئالیسم یا حتی نقاشی‌های سایکدالیک که در دههٔ ۶۰ میلادی در آمریکا متداول شده بودند. ولی راستش ته دلم هنوز به دنیای قدیم (یعنی نقاشی اروپا) وفادار مانده بودم و حس می‌کردم بدون شخصیت‌هایی مثل ونگوگ و سزان چنین سبک‌ها و روش‌هایی هم نمی‌توانستند در آن طرف آب پدیدار شوند. بنابراین، یک جدال ذهنی تمام مدت مرا به خود مشغول کرده بود؛ کدام راه؟ چه سبکی؟ در این غوغا، یک مسألهٔ تازهٔ دیگر هم مطرح شد و آن مقولهٔ هویت ملی یک اثر هنری مدرن بود که خیلی از نقاشان پیشکسوت را وادار به استفاده از نمادهای سنتی و ملی کرد و بعضی‌ها را از ادامهٔ راه منصرف و به راه‌های کاملاً سنتی کشاند، که حاصل کارشان بیشتر شبیه مینیاتور یا نقاشی قهوه‌خانه‌ای شد و دیگر ربطی به نقاشی مدرن نداشت. اما من خوشبختانه فقط یک هنرجو بودم و این احساس مسئولیت را در قبال مسائل هویتی نداشتم و فکر می‌کردم هنوز خیلی مانده که من به مرحلهٔ تصمیم‌گیری برسم. کار نادرستی هم نبود؛ چون این‌گونه برای خودم فضای آزادتر و راحت‌تری ساخته بودم که می‌توانستم در آن همه‌نوع تجربیاتی بکنم. وقتی

روی صحنه می‌آفریند؛ مثلاً، با کمی چسب ارزان و مشتی روزنامهٔ کهنه و مقداری متقال بی‌ارزش، زیباترین قصرها و عظیم‌ترین صخره‌ها و با چند مثقال گرد لاجوردی و گِل اُخرا آبی‌ترین آسمان‌ها و سبزترین و بلندترین درختان دنیا را خلق می‌کرد! برای منِ شش-هفت‌ساله پدرم یک ساحر بود؛ یک جادوگر که از هیچ، دنیایی زیبا خلق می‌کرد که بسیار زیباتر از دنیای واقعی بود. سَرشب وقتی پردهٔ تئاتر کنار می‌رفت، تماشاچی‌ها اول از این‌همه زیبایی مبهوت می‌ماندند و بعد از چند ثانیه ناگهان شروع به دست‌زدن و فریادکشیدن می‌کردند. گمان می‌کنم چنین رویدادهایی را که در زمان طفولیت رخ می‌دهند، هیچ‌کودکی نمی‌تواند فراموش کند؛ و به همین خاطر هنوز هم به آنها فکر می‌کنم و خیلی اوقات یک بوم سفید برایم صحنهٔ تئاتری است که بر آن مرگ و زندگی، شادی و غم، پیروزی و ناکامی و عشق و حسرت دست‌به‌دست هم، نقش‌هایی می‌آفرینند تا به نظاره‌گرْ لحظه‌ای را نشان دهند که تا حال ندیده یا وجودشان را از یاد برده است. درهرحال، مشغلهٔ پدر و برخوردِ من با این دنیای خیالی و تصنعی چیزهای بسیاری به من آموخت که بعدها در زندگی هنری‌ام ــ اعم از نقاشی، تصویرگری و صحنه‌آرایی ــ یاری‌ام کردند.

اندکی بعد به خانه‌ای کوچک نقل مکان کردیم که در آن پدرم یک کتابخانهٔ کوچک دایر کرد و من برای اولین‌بار با کتاب‌های هنری آشنا شدم؛ و اولین کتاب‌هایی که در دست گرفتم کتاب‌های تاریخ هنر بودند که اکثراً به زبان‌های خارجی ولی پر از تصاویر بناها و مجسمه‌ها و نقاشی‌ها بوده و باعث اعجاب من می‌شدند. به این ترتیب خیلی زود ــ شاید در سنین چهار یا پنج‌سالگی ــ توانستم با روند تکاملی هنر جهانی ــ حداقل از نقطه‌نظر بصری ــ آشنا شوم. وقتی به کودکستان می‌رفتم، در کلاس‌های نقاشی اکثراً سعی بر تصویرکردن دیده‌هایم از این کتاب‌ها داشتم؛ به همین خاطر، در و دیوار کودکستان پر از نقاشی‌های من بود؛ و به دلیل داشتن همه‌نوع امکانات فنی و حرفه‌ایِ نقاشی و طراحی در منزل، طبیعتاً خیلی زود شروع به کار با مواد و رنگ‌های مختلف کردم؛ مثل



سوار بر اسب قرمز در سن سه‌سالگی
این عکس را پدرم در سال ۱۳۳۲ از من گرفته که بعدها به‌عنوان مدل در کارهایم از آن استفاده کرده‌ام.

قدم‌های اول

واحد خاکدان

بدون شک دوران کودکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مقاطع زندگی هر انسانی است. در مورد من این دوره نه‌تنها در زندگی‌ام نقش بسیار مهمی داشته، بلکه اثر عمیقی هم بر کارهایم گذاشته است؛ به‌همین دلیل ــ قبل از هر چیز ــ به چند نکته از دوران طفولیت و نوجوانی‌ام اشـاره می‌کنم؛ چه به‌دلیل وجود چند عنصر خاص، این دوره از زندگیِ من کیفیتی منحصربه‌فرد به‌خود می‌گیرد؛ گرچه ممکن اسـت این تصور خود من باشد، اما مطمئناً این آگاهی‌ها برای علاقه‌مندان به درک کارهایم اهمیت دارد. اکنون بیش از چهل سـال از آشـنایی من با دنیای حرفه‌ای هنر می‌گذرد و آنچه بدون شک باعث تحرک و فعالیتم در تمام این سال‌ها بوده، عشق بی‌حدوحصر من به هنر و به‌ویژه نقاشی اسـت، که می‌توان ریشـه‌های آن را در دوران کودکی و محیط رشـد من جست‌وجو کرد. بنابراین، بگذارید قبل از مرور و بررسی دوره‌های مختلف کاری‌ام اشارهٔ کوتاه و مختصری به آن داشته باشم.
مـن اولین فرزند خانواده‌ای هسـتم کـه در آن دو برادر و یک خواهرِ دیگر هم بـه دنیا آمده‌اند. به روایت مادرم؛ او بود که در دوسالگی مدادی به دستم داد و من فوراً شروع به طراحی اشیاء و آدم‌ها کردم. والدینم هر دو در خانواده‌های مهاجر به دنیا آمده بودند: پدربزرگ‌های من خیلی سـال پیش ــ در سـنین جوانی ــ از این دیار به روسـیهٔ قبل از انقلاب اکتبر رفته و در آنجا با مادربزرگ‌هایم ازدواج کرده و اسـاس زندگی نوینی را گذاشـته بودند، که سـال‌ها بعد بر اثر تلاطمات سیاسی آن زمان دوباره به سـرزمین پدری بازگشته و با سختی‌های زیاد توانسته بودند راهی برای امرار معاش از ادارهٔ خانواده‌های‌شان پیدا کنند. والدینِ من دوران طفولیت، بلوغ و نوجوانی را در چنین شرایطی گذرانده و به همین خاطر نگرشـی کاملاً متفاوت نسـبت به زندگی داشـتند. همگی آنها ــ اعم از پدر بزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها و والدینم ــ تا هنگام مرگ‌شـان داسـتان زندگی خود را در روسیهٔ قبل و بعد از انقلاب و تشـکیل زندگی‌های جدید و تلاطمات توأم با آن، تعریف می‌کردند که نقطهٔ اوج آن مهاجرت‌شـان و بازگشت به سرزمین پدری بود... داسـتان‌هایی که در آنها چمدان‌ها، اتاق‌های رهاشده و کودکی‌های ازدست‌رفته هرگز از قلم نمی‌افتادند. دردناک‌ترین این قصه‌ها خاطرات یکی از مادربزرگ‌هایم بود که هنگام بازگویی آنها همیشـه قطرات اشک روی گونه‌های زجرکشیده‌اش می‌غلتیدنـد. او تنها فرد خانـواده بود که ماجرای قحطی بزرگ دههٔ ۲۰ میلادی را در روسـیه نیز از نزدیک دیده و حتی پدر و برادرش را در آن فاجعه از دسـت داده بود. شـنیدن این داسـتان‌ها از زبان اجداد و والدینم بعدها تأثیر به‌سـزایی روی نقاشی‌هایم گذاشت؛ قصهٔ تاریکی‌ها و روشنایی‌ها، ناامیدی‌ها و رؤیاها، ستیزها و سرخوردگی‌ها. سفر در جاده‌های تاریک و بی‌انتهایی که هیچ‌کدام از این انسان‌ها نمی‌دانستند به کجا می‌انجامد و تسلیم سرنوشت‌های ناخواسته‌شدن!
زمانی که من به دنیا آمدم، پدرم مرد جوان بیست‌وپنج‌ـشش‌ساله‌ای بود که در تهران اوایل دههٔ ۳۰ در چند تئاتر کوچک ولی تازه‌تأسـیس خیابان‌های لاله‌زار و شـاه‌آبادِ سابق (جمهوری اسلامی فعلی) سـعی می‌کرد به‌عنوان طراح صحنه ــ که در آن زمان حرفه‌ای کاملاً ناشناخته بود ــ زندگی خود و خانواده‌اش را تأمین کند.
زندگی بسـیار محقری در کوچه‌ای کنار مجلس شورا داشتیم و تمام کودکی‌ام در پشت صحنه‌های تئاتر و بعدها در اولین اسـتودیوهای فیلمبرداریِ سـپری شد. تقریباً همهٔ اشخاص سرشناس تئاتر و سینما را در آن زمان می‌شناختم و آنها هم اکثراً مرا بسیار دوست داشتند و مرا «خاکدان کوچولو» صدا می‌کردند؛ چون من هم مثل پدرم نقاشی و طراحی بلد بودم؛ مثلاً، تا به دفتر مرحوم استاد اسماعیل مهرتاش ــ که مدیر تأتر «جامعهٔ باربد» بود ــ می‌رسـیدم، فوری کاغذ و مداد به دسـتم می‌دادند و همهٔ هنرپیشـه‌ها و کارمندان تئاتر را صدا می‌کردند تا ببینند چطور من یک کشـتی بادبانی یا اسبِ سواری در حال تاخت می‌کشم!
برای من حضور در این تئاترها افتخار بزرگی بود؛ چون می‌دانستم پدرم با دست خالی چه معجزاتی

دقت نظر به اشیای پیرامون و ایجاد تصوّر صوتی آنها در ترکیب‌بندی‌ای وهم‌آور، گویی سبب شده اشیاء افشای مافی‌الضمیر کنند.
او نقاشی است خودبازتابنده و خودبازتابگر. از استعارهٔ مرده استفاده می‌کند و این یعنی اهمیت یک «نشانه» بی‌آن‌که ما را به سرمنشأیی سوق دهد.
جهان شـیء و ابژه‌های موجود با یک معرفت نشـانه‌ای ما را به متافیزیک حضور می‌برد. نفع او از ابژه‌ها، چون نقاشی کلاسیک؛ رویکرد به سوژه نیست. درواقع، او با شیء (اسباب‌بازی، قاب عکس و هر چیز دیگر) یک نوع تعادل حیاتی بین موجود زنده (فیگور) و شیء ایجاد می‌کند.
انتخاب دِقیق فیگور در چارچوب تصویر، نشان از یک محیط‌شناسی انسانی دارد. او نقاشی همه‌جابین اسـت؛ کنش‌هـای حرکتی، تصویری و تصوّری را به زبان ایما و اشـاره تبدیـل می‌کند. اما در این فرآیند، اثر او فاقد معنای اضافه است. درواقع، معنای اضافه را ارجاعی می‌کند و فرق کار او با عمل رئالیستی در این است که اصالت معنا، صورت معنا را مخدوش نمی‌کند.
او نمونـهٔ کامل یک همه‌فن‌حریف اسـت. از جنبهٔ نور، به ورمیر نزدیک می‌شـود، و از جنبهٔ رنگ؛ وان‌دایک را به‌یاد می‌آورد و دقت نظر او به اشیاء و چیزهای پیرامون، دقت وسواس‌آمیز خوان میرو در ترسیم حیوانات کوچک تابلوی مزرعه را یادآوری می‌کند.
آثار خاکدان فاقد فانتزیِ حسرت‌طلبی نقاشان رئالیست است. به یک نوع تراژدی روایی اعتقاد دارد. به خرده‌اسطوره‌ها و بُن‌مایه‌های اسطوره‌ای آدم‌ها می‌پردازد؛ اما آدمی نزد او محدود است.
انسـان در نقاشـی او موجودی تک‌تباری اسـت که در یک نمایش تک‌نفره به‌سمت خاطرات خود شلیک می‌کند. این رازپسندی، جنس عمل او را به اشراقات عرفانی و تکلمی قدسی نزدیک می‌کند.
آیا ساخت نظام الگوسازی ثانویه از یک فیگور می‌تواند خیال ثانویه را پس زند؟! این پرسشی است در آثار او که پاسـخ به آن، یافتن یک نوع معرفت‌شناسی تکوینی در سبک‌های متفاوتی‌ست که در این سال‌ها طی کرده است.
صحنه‌های فراخ‌منظر و ذهن غایب یک فیگور که ناشـناخته مانده است و چندشیء دم‌دستی؛ تمام خاطرات غریزیِ موجود سن‌داری است که انسان نام گرفته است.
آیا تأکید او بر زبان حقیقی (رئالیسـم)، ما را بـه بازنمایی واقعیت می‌برد یا می‌گوید: اصولاً واقعیتی وجود ندارد و آنچه موجود است تصوّر ماست؟
گلچینی از دوره‌های مختلف آثار خاکدان در تورّقی کوتاه به ما می‌گوید که او دیگر فقط از خودش تقلید می‌کند!●

صورتِ اصالت معنا در کار واحد خاکدان

داریوش کیارس

خاطره و کودکی، اساس لایه‌های پنهان عمل نقاشانهٔ واحد خاکدان را شکل می‌دهد، اما «نوستالژیِ دوران» ندارد. وجه خیالی، بارها به علت حضور فیگور به وجه داستانی بدل شده است. درنهایتِ ایجادِ فضایی انتزاعی، یک نوع وحدت دراماتیک ایجاد می‌کند.
پیش‌روی به فضاهای سوررئالیستی، پس‌روی و روی‌گردانی از آن و رویکرد به فضاهای آبستراکسیون محض و سپس آبستره‌فیگوراتیو و، درنهایت، بازگشت فیگور در کار او، بر منشی چندسونگر صحه می‌گذارد.
او در آستانهٔ دههٔ ۵۰ شمسی وارد دانشکده‌ای (هنرهای تزئینی) شد که اساس و بنیهٔ آموزشی آن، دخلی به کارهای آن سال‌های او نداشت. درواقع، اغلب نقاشان نیمهٔ اول دههٔ ۵۰ در ایران ــ که چون او بودند ــ به جریانات جدیدی رویکرد داشتند، که درمقابل با نقاشی اروپایی بود. اما، او به‌دنبال تجربه در نقاشان اروپایی می‌گشت. درنهایت، این نگره به نقاشان اروپایی، وی را از ترفندهای سوررئالیستی آثار اولیه‌اش دور کرد و سپس‌تر به رئالیسم محض گرایش داد؛ اما رئالیسم محض او در ادامهٔ نقاشی ایرانی و رئالیسم سوسیالیستیِ حاکم بر فضای فرهنگی-سیاسی ایران نبود.
او جزو نخستین‌های نسل خود بود که نقاشی ایرانی را از عصر احساسی‌گری و فرمانپذیری نقاش از طبیعت به‌در آورد؛ و این در زمانه‌ای بود که در دههٔ ۵۰ شمسی این ژانر؛ ادامهٔ ذهنیت همان نقاشانی بود که سه‌دهه پیش‌تر؛ پیرو آموزه‌های کمال‌الملک، «کلاسیک» لقب می‌گرفتند.
پویایی او در فهم زبان تجسمی و دریافت ماهیت هنر اروپایی، وی را به‌کلی از پیشینهٔ نقاشی رئالیستی ایران دور کرد. تلاش او به تحقق‌بخشیدن نیروهای خارج از آزمون و فرآیند احساس نمادهای اسرارآمیز در آثارش، مکتب فراواقع‌گرایان را به‌یاد می‌آورد. اما به انحای مختلف، از پلّکان تأثیرگیری آن بالا نمی‌رود.
تجربیات تازهٔ او برای این نوع نقاشی، ربطی به دانش کلاسیک ما از آن ندارد. نخست به ترکیب‌بندی تئاتری رو کرد؛ بعد به ظرافت تصویرسازی و سازش آن درعملی نقاشانه پرداخت. این سبب شد به تکنیک «دورآگاهی» و «ریزآگاهی» دست یابد؛ و این کاملاً با ریزنگاری نگارگری ایرانی تفاوت داشت.

خود هدیه می‌دهد؛ و خاکدان از آغاز جانی شـیفته داشـت. یادم می‌آید روزی را که برای طراحی به کوچه‌های شـمیران آن روزها رفتیم، با دیوارهای کاهگلی و در و دروازه‌های باغ‌های قدیمی. وقتی برگشـتیم، دفتر هنرستان، یکی از کارهای او را گرفت و به دیوار هنرستان آویخت. همکاران دیدند و تحسـین کردند. یکی از ما، که در کلامش همیشه امّایی بود، گفت کجای کوچه‌های شمیران به این زیبایی اسـت؛ و من حرف شاعر انگلیسـی را تکرار کردم که می‌گوید، از وقتی ترنر و کنستابل ابرهای انگلسـتان را نقاشی می‌کنند، ابرهای انگلسـتان زیباتر شده‌اند. بی‌گمان زیبایی‌های دنیا را شاعران و نقاشـان و هنرمندان اعصار مختلف ساخته‌اند. درحقیقت، حلول تخیل هنرمندان در فضا و زمـان اسـت که زیبایی‌ها را به‌وجود می‌آورد، همان‌طور کـه صداها بعد از عبور از گوش در ذهن ما شـکل می‌گیرد، زیبایی‌ها هم در خاطر آدمی معنی پیدا می‌کند. زیبا نیست آنچه زیباست/ هرچه پسند خاطر افتد، زیبای ماست.

واحد خاکدان، که در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمده بود، علاوه بر جرقه‌های خلاقیت، در انجام همهٔ برنامه‌های یادشده، مهارتی چشمگیر داشت. یک‌روز که همهٔ استادان هنرستان ــ از جمله محمود فرشچیان (مینیاتوریست)، علی قهاری (مجسمه‌ساز) و بهرام عالیوندی (استاد مستند ملی) ــ حضور داشـتند، زنده‌یاد رفیع حالتی، که استاد پرسـپکتیو و آناتومی هنری بود، وارد شد و گفت، این واحد عجب اعجوبه‌ای است؛ همهٔ کارهای عملی‌اش را بیست گرفته است!

اما واحد چیزی که برایش مهم نبود، نمره بود. او با متانت، راستی و فروتنی و اطمینان کار می‌کرد و به هر اظهار نظری باحوصله گوش می‌داد و سرانجام کار خود را می‌کرد. هرگز به دفرماسیون‌های عجیب و غریبی که از مُدهای آن روزها و این روزهاست، دست نمی‌زد. برای بیان خود از چیزهایی که پیرامونش بود یا صور خیالی خود و اجزایی که در خاطراتش بود، استفاده می‌کرد.

اما کارهای امروز او باز مرا به یاد سـخنی از ریلکه می‌اندازد که می‌نویسـد: «اگر زندگانی روزانهٔ شـما در نظرتان حقیر می‌نماید، تهمت ناچیز بر آن نبندید، تهمت به شماسـت که چندان شـاعر نیسـتید تا جمال و جلال آن را ببینید. پیش هنرآفرین هیچ‌چیز و هیچ‌جا ناچیز و سرسری نیست. اگر نیز در زندانی باشـید که دیوارهای آن راه همهٔ اصوات را بر شـما بسـته باشـد، آیا باز دوران کودکی، که ثروتی شـاهوار و گرانبها و گنجینهٔ یادهاسـت، برای شـما نمانده است؟ پس اندیشهٔ خود را به سـوی آن متوجه کنید، بکوشـید تا تأثیرات این گذشـتهٔ دور را از ته دریای فراموشـی برآورید، شـخصیت شما قوت خواهد گرفت و خلوت شما چنان وسـعت خواهد یافت که پناهگاه سـپیده‌دم شـود و غوغای بیرون هرگز در آن راه نیابد؛ و اگر در آن بازگشت به خویش و نزول در عالم درونی، اثری به‌وجود بیاید، آن‌گاه دیگر در پی آن نمی‌روید که مجله‌ها را به کار خود متوجه کنید، دیگر در این اندیشـه نخواهید بود که ارزش آن را از کسـی بپرسـید؛ زیرا که آن را ملک طبیعی خود دانسـته، مانند جزئی و وجهی از زندگی خویش، عزیز خواهید داشـت. هنر چون زادهٔ احتیاجی باشـد، همیشـه خوب است. چگونگی پیدایش هنر است که ارزش آن را تعیین می‌کند و جز این هیچ شاخصی درمیان نیست.»

در پایان برای آن دسته از بینندگان آثار خاکدان، که نقاشی را از دو قطب طبیعت و تجرید می‌نگرند، اشاره‌ای می‌کنم به یکی از جنبه‌های موفق اکثر آثار او. یک اثر تجسمی، علاوه بر راز و رمز درونی خود، که از جان نقاشـی سرچشـمه گرفته اسـت، سطحی اسـت که با کمک عناصر تصویری، به تعادل رسیده باَشد. بنابراین، در جریان شکل‌گیری فضاها و اشیای پرشماری که در هر اثر خاکدان می‌بینیـد، لایه‌هایی از یافته‌های بی‌شـماری وجود دارد که تنها با چشـم‌هایی که سـنت و عادت دیدن و توان دریافت مفاهیم تجریدی دارند، میسـر اسـت. طراحی‌ها و اتودهای او نشـان می‌دهد که خاکدان راز هندسـی پنهان در آثار اسـتادان بزرگ نقاشی را می‌شناسد. و فراموش نکنیم که او از جوانی سـازی خوش می‌نوازد و یافته‌هایش نظمی موسیقایی دارند. به این امید که روزی فیلمی از جریان ایجاد یکی از کارهای موفق او ــ از بوم سـپید تا لحظه‌ای که آن را امضاء می‌کند ــ در آرشیو کتابخانه‌های مراکز فرهنگی و آموزشی این مرز و بوم موجود باشد●

جانی شیفته

محمدابراهیم جعفری

دلم می‌خواهد دربارهٔ واحد خاکدان مطلبی بنویسم، شبیه نقاشی‌هایش؛ نوشتاری که در آن واقعیت به واقعه تبدیل شده باشد. اولین جملهٔ چنین مطلبی بسیار مشکل است؛ می‌نویسم به این امید که چنین باد.
از اولین روزی که واحد خاکدان در هنرستان هنرهای زیبا طراحی‌هایش را به من نشان داد، بیش از چهل سال می‌گذرد. آن روز چشم‌هایم برقی زد، نگاهم از روی طراحی‌ها گذشت و به چهرهٔ آرام، مصمم و پرسندهٔ او، افتاد. پیدایش کرده بودم؛ چراکه طراحی‌های امتحان ورودی او را دیده بودم. دلم می‌خواست نوجوانی را که آن‌قدر با طراحی‌هایش حال می‌کند، ببینم و بشناسم. آن روزها هنرستان هنرهای زیبا برای خودش جایی بود. هر صبح ساعت هشت‌ونیم، که وارد آن می‌شدی، حسین کاظمی، محسن وزیری‌مقدم، غلامحسین نامی و اصغر محمدی را می‌دیدی که حرف می‌زدند یا چای می‌خوردند و هنرجویان در کارگاه‌های خود مثل نوازندگان یک ارکستر منسجم، اغلب شوق در دل و برقی در چشم، مشغول نواختن بودند. هر هفته بعد از سه‌روز کارِ طراحی و نقاشی، ظهرهای دوشنبه کارهای همان هفته و برنامه‌های فردی هنرجویان بر دیوارها می‌رفت و توسط گروه استادان نام‌برده، قضاوت می‌شد. بدیهی است، اظهارنظرهایی، که اغلب محسن وزیری و گاه حسین کاظمی، نسبت به کارهای هنرجویان مطرح می‌کردند، به ما هم، که جوان بودیم و جویای نام، فرصتی برای آموختن و اندوختن می‌داد.
هنرجویان هر دوهفته یک‌بار مجسمه‌سازی داشتند و سه‌روز آخر هفته را در کارگاه‌های نگارگری ایرانی، طراحی مستند و پرسپکتیو و... کار می‌کردند. درس‌های نظری اغلب دوساعت بعدازظهر بود و فکر می‌کنم حال و هوای‌شان بسیار با حال‌وهوای صبح تفاوت داشت؛ اما حال‌وهوای واحد خاکدان در دنیایی پرهیاهوتر و پرکارتر و با فاصله‌ای چشمگیر حرفه‌ای‌تر از بسیاری هنرجویان دیگر بود. من که در کنار محسن وزیری از چندوچون برنامه‌های هنرهای تجسمی دانشگاه تهران و دانشکدهٔ هنرهای تزئینی خبر داشتم، در گفتارهایم اشاراتی داشتم که واحد را به سمت‌وسویی می‌برد که خودش می‌خواست باید از خود او تأثیر می‌گرفت و می‌آموخت. اخیراً از او شنیدم که خود یادداشت‌هایی دربارهٔ کار و زندگی‌اش دارد. چه خوب بود که متفاوت با سنت موجود، نوشتهٔ من با قسمتی از یادداشت‌های او، تمام می‌شد.
اما قبل از این‌که چنین شود، دربارهٔ او و کارهایش مطلبی دارم که باید بنویسم. من کارهای واحد را نمی‌توانم با نام‌هایی مثل فیگوراتیو، رئالیسم، سوررئالیسم و... نامگذاری کنم یا مثل بعضی نقدهای متداول به دنبال سرنخی از تأثیر دیگران در کارهایش بگردم، به‌خصوص دربارهٔ آثاری که با آنها رابطه‌ای درونی پیدا کنم. ابتدا یاد سروده‌ای از خود می‌افتم که می‌گوید: سخن‌گفتن از آوازی جادویی/ به آن ماند که/ بلبلی را به تیغ تشریح بسپرند. و سپس به یاد نامه‌ای از ریلکه به شاعری جوان می‌افتم که می‌نویسد: «دربارهٔ آثار شما چیزی نمی‌گویم؛ زیرا هیچ اهل بحث و انتقاد نیستم. ازاین‌گذشته، برای دریافتن هنر، از بحث و انتقاد، بدتر چیزی نیست؛ زیرا نتیجه‌ای که از بحث و انتقاد به‌دست می‌آید، همیشه اشتباهاتی است که کم یا بیش به حقیقت نزدیک است. به‌خلاف آنچه معمول است، همهٔ امور دریافتنی و گفتنی نیستند. آنچه روی می‌دهد، بیان‌ناپذیر است و در عالمی می‌گذرد که هرگز پای سخن به آنجا نرسیده است. و بیان‌ناپذیرتر از همه‌چیز آثار هنری است؛ این وجودهای نهانی که عمر جاودان دارند، و زندگی‌شان با عمر گذران ما تماس می‌یابد.»
گرچه هنر مقوله‌ای قابل اثبات نیست، اما از مهم‌ترین نشانه‌های اصالت یک اثر هنری این است که نشانی از خود هنرمند در او باشد. واحد خاکدان در همان روزهای هنرجویی، سایه‌روشنی از شخصیت در اتودهایش پیدا بود. از همان سال‌های هنرستان، واحد این توان را داشت که همه‌چیز را زیبا ببیند. کمتر از این در به آن در می‌زد. می‌دانم این انسان است که زیبایی را به کوه و درودشت از جانِ شیفتهٔ

۱۳۵۶ هنر معاصر ایران، گالری دولتی آپادانا (تهران)
۱۳۵۷ گالری سیحون، چهرهٔ هنر معاصر ایران (تهران)
۱۳۵۹ موزهٔ هنرهای معاصر تهران (تهران)
۱۳۶۴ گالری دولتی کاخ اوبرهاوزن (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۶۷ نمایشگاه انجمن هنرمندان هنرهای تجسمی اوبرهاوزن در گالری دولتی لودویگ (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۶۹ گالری ای.پی (دوسلدورف، آلمان)
۱۳۷۰ گالری دولتی کاخ اوبرهاوزن (آلمان)
۱۳۷۱ آرت‌اکسپوی لس‌آنجلس (آمریکا)، خانهٔ هنرمندان هافن (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۷۲ اسپرینگ فیر اینترنشنال (بیرمنگهام، انگلیس)، آرت‌اکسپو (نیویورک، آمریکا)، کارهای چاپی
۱۳۷۳ آمبینته اینترنشنال (فرانکفورت، آلمان)، کارهای چاپی
۱۳۷۴ گالری زابینه لولا (وُپرتال، آلمان)
۱۳۷۶ جشنوارهٔ هنری اوبرهاوزن (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۷۸ جشنوارهٔ هنری اوبرهاوزن (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۸۰ گالری دولتی لودویگ (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۸۱ غرفهٔ آرت‌هاوس در نمایشگاه بین‌المللی آمبینته (فرانکفورت، آلمان)، کارهای چاپی
۱۳۸۲ گنجینهٔ موزهٔ هنرهای معاصر تهران (تهران)
۱۳۸۳ گالری دولتی لودویگ (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۸۴ چهارمین دوسالانهٔ بین‌المللی نقاشی معاصر جهان اسلام، موزهٔ صبا (تهران)
۱۳۸۵ نقاشی ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، نگارخانهٔ تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا (تهران)
۱۳۸۶ هفتمین بی‌ینال نقاشی تهران، نقاشی دهه‌های ۴۰ و ۵۰، موزهٔ صبا (تهران)
۱۳۸۷ فرهنگسرای نیاوران (هفت‌نگاه)، رویال میراژ بونامز (دوبی)، گالری موزهٔ لودویگ اوبرهاوزن، گالری شهرداری وردن (اِسن، آلمان)، موزهٔ پروس‌ها (وزل، آلمان)
۱۳۸۸ گالری ماه مهر، گالری هما (تهران)، گالری موزهٔ لودویگ اوبرهاوزن (آلمان)، کریستیز (دوبی)، بونامز (دوبی)
۱۳۸۹ گالری شهرداری وردن (اِسن، آلمان)، موزهٔ پروس‌ها (وِزل، آلمان)، «نقاشان معاصر ایران» در گالری فروهر، «واقعگرانمایی» در گالری سین (تهران)

فعالیت‌های جنبی

۱۳۵۹ طراحی عروسک برای «لوبیای سحرآمیز»، تئاتر شهر (نمایش عروسکی)، به کارگردانی اردشیر کشاورزی
۱۳۶۱ طراحی صحنه و لباس و ماسک برای «سبزه، دوست بچه‌ها»، تئاتر شهر، به کارگردانی رضا ژیان
۱۳۶۲ طراحی صحنه و عروسک برای نمایشنامهٔ تلویزیونی «قصهٔ کرم شبتاب» به کارگردانی اردشیر کشاورزی، همکاری با صداوسیما در زمینهٔ نمایش‌های کودکان و نوجوانان
۱۳۶۲-۸۶ تصویرگری برای بیش از چهل کتاب کودکان و نوجوانان و همکاری با بیش از ده شرکت انتشاراتی در ایران، آلمان، سوئیس و اتریش و تولید بیش از هشتاد آرت‌پرینت به‌صورت لیمیتد ادیشن

واحد خاکدان

متولد ۱۳۲۹ تهران
دیپلم هنرستان هنرهای زیبای تهران (۵۰-۱۳۴۷)
لیسانس معماری داخلی دانشکدهٔ هنرهای تزئینی (۵۵-۱۳۵۰)

نمایشگاه‌های انفرادی

۱۳۵۳ گالری سیحون (تهران)
۱۳۵۴ تالار قندریز (تهران)
۱۳۵۵ تالار ایران (تهران)
۱۳۵۷ گالری سیحون (تهران)
۱۳۵۹ موزهٔ هنرهای معاصر تهران (تهران)
۱۳۶۳ مرکز فرهنگی بورگ فُن‌درن (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۶۴ گالری کونن (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۶۵ مرکز فرهنگی کا۱۴ (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۶۶ کارگاه فرهنگی آرکا (اِسن، آلمان)
۱۳۶۷ گالری شهرداری وردن (اِسن، آلمان)
۱۳۶۸ گالری دولتی کاخ اوبرهاوزن (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۶۹ گالری آندرآ کریگر (دورتموند، آلمان)
۱۳۷۰ گالری ای.پی (دوسلدورف، آلمان)
۱۳۷۱ گالری کونست‌فورم وایدن (کلن، آلمان)
۱۳۷۳ گالری بانک اشتات‌اشپارکاسه (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۷۴ گالری پُلی‌پرینت (وُپرتال، آلمان)
۱۳۷۵ گالری تیفرا (ماستریشت، هلند)
۱۳۷۶ گالری در مرکز آموزشی فا.ها.اس (اِسن، آلمان)
۱۳۷۷ گالری مرکز تحقیقات محیط‌زیست (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۷۹ گالری ای.پی (دوسلدورف، آلمان)
۱۳۸۱ گالری زیندل‌گروبه (مونیخ، آلمان)
۱۳۸۲ گالری ای.پی (دوسلدورف، آلمان)
۱۳۸۳ نمایشگاه کارهای چاپی (آرت‌پرینت) از سوی گالری زیندل‌گروبهٔ مونیخ (وین، اتریش)
۱۳۸۵ گالری کا.آی.ار (اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۸۶ غرفهٔ مخصوص در نمایشگاه هنرمندان منطقهٔ راین وروهه در گالری لودویگ (کاخ اوبرهاوزن، آلمان)
۱۳۸۷ گالری هما (تهران)
۱۳۸۸ گالری سیحون (تهران)
۱۳۸۹ گالری نار (تهران)

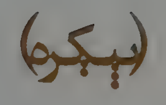
منتخب نمایشگاه‌های گروهی

۱۳۵۳ نمایشگاه بین‌المللی تهران با همکاری سالن پاییزهٔ پاریس (تهران)
۱۳۵۴ هنر معاصر ایران، گالری دولتی پرسپولیس (تهران)
۱۳۵۵ نمایشگاه بین‌المللی آرت‌بازل (بازل، سوئیس)

تقدیمِ مادرم
که در دوسالگی مداد به دستم داد

تشکر از:
محمدابراهیم جعفری
محمدحسن حامدی
معصومه سیحون
داریوش کیارس
سوزانه مایس
منیژه میرعمادی
خشایار فهیمی
مجید فدائیان

عکاسان:
ثَمینه اتفاق
بُرنا ایزدپناه
پویا جمالی
پگاه جمالی
حمید خاکدان
ژیلا دژم‌تباه
شهریار سرمست
گرهارد شرودر
فریدهلم گروسه
سوزانه مایس



هنرمندان معاصر ایران

واحد خاکدان

طراح گرافیک: امیر فرهاد
ویراستار: بهرام فرهمندپور
چاپ نخست: ۱۳۹۱
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۳۸۰۰۰ تومان
لیتوگرافی: نقش سبز ـ **چاپ و صحافی:** مبینا
نشر پیکره: تهران، خیابان آزادی، ابتدای آذربایجان، پلاک ۱۰۳۴، واحد ۵، تلفن: ۶۶۰۳۸۵۴۴
E-mail: info@peikarehpub.com
www.peikarehpub.com

سرشناسه: خاکدان، واحد، ۱۳۲۹ -
عنوان و نام پدیدآور: واحد خاکدان [مقدمه‌نویسان محمدابراهیم جعفری، داریوش کیارس، واحد خاکدان]؛ طراح گرافیک امیر فرهاد ؛ ویراستار بهرام فرهمندپور.
مشخصات نشر: تهران: پیکره ، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری: ۱۶۰ ص.: مصور ؛ ۲۹×۲۲س‌م.
فروست: هنرمندان معاصر ایران.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۲۸۰۰-۲-۵
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: فارسی- انگلیسی.
موضوع: خاکدان، واحد، ۱۳۲۹ -
موضوع: نقاشی‌های ایرانی -- قرن ۱۴
موضوع: نقاشان ایرانی -- قرن ۱۴
شناسه افزوده: کیارس، داریوش، ۱۳۵۵ - ، مقدمه‌نویس
شناسه افزوده: جعفری، محمدابراهیم، مقدمه‌نویس
شناسه افزوده: فرهاد، امیر
شناسه افزوده: فرهمندپور، بهرام
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۱۶۴خ ND۹۸۹
رده‌بندی دیویی: ۹۵۵/۷۵۹
شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۲۵۸۵۱۱۸

هنرمندان معاصر ایران

واحد خاکدان

Für Liebe Livia

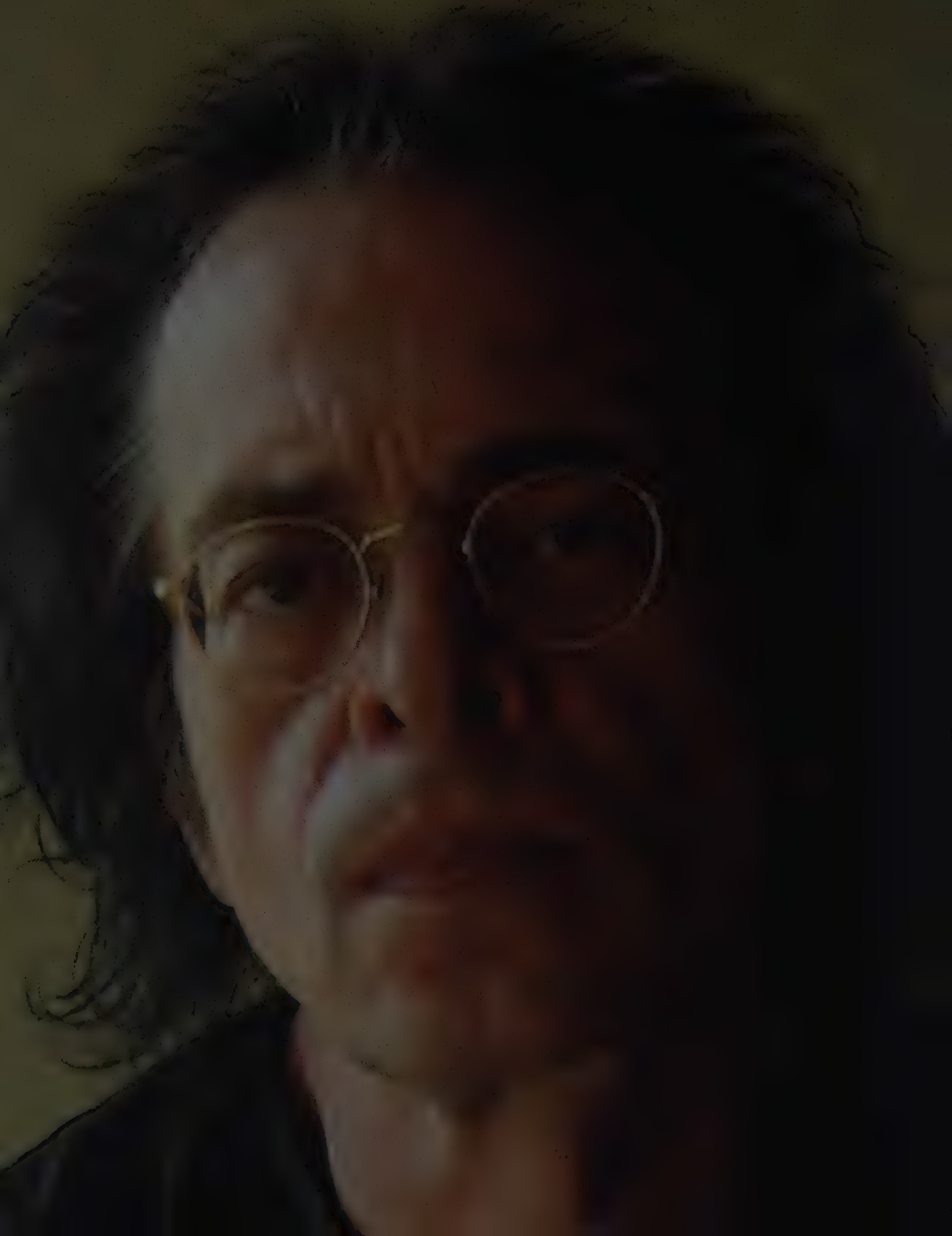
Wahed

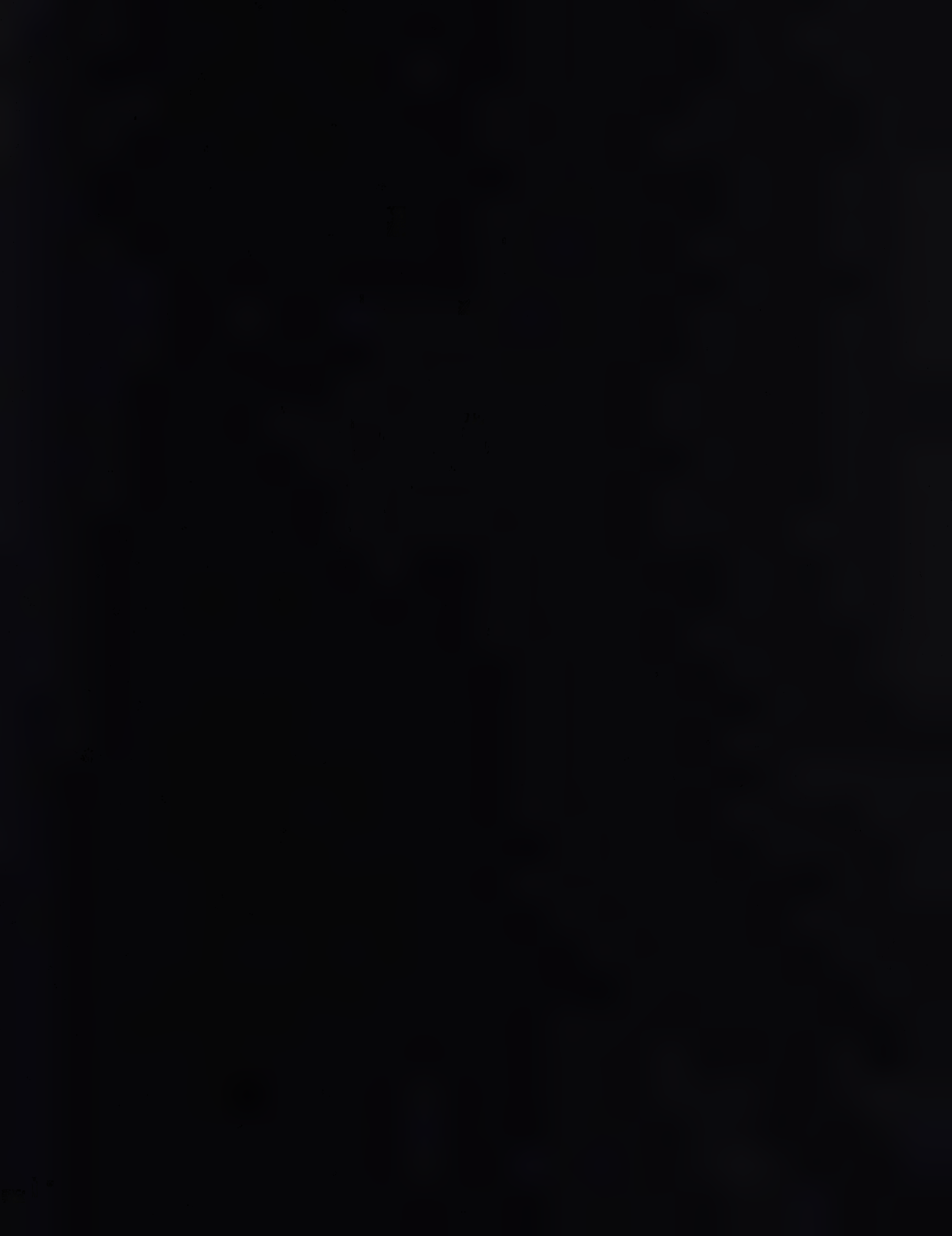
NOV. 20012

Teheran

Mah art Gallery

(پیکره)





پنهان ز دیده‌ها و همه دیده‌ها از اوست







واحد خاکدان

هنرمندان معاصر ایران